UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU” IAŞI
FACULTATEA DE INTERPRETARE, COMPOZIŢIE
ŞI STUDII MUZICALE TEORETICE

CENTRUL DE CERCETARE „ŞTIINŢA MUZICII”

ARTES

vol. 13

EDITURA *ARTES*
2013

CENTRUL DE CERCETARE „ŞTIINŢA MUZICII”

Redactor şef: Prof. univ. dr. **Laura Otilia Vasiliu**

Senior Editor: Prof. univ. **Liliana Gherman**

Colegiul redacţional:
Prof. univ. dr. **Gheorghe Duţică**, Universitatea de Arte „George Enescu” Iaşi
Conf. univ. dr. **Victoria Melnic**, Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, Chişinău (Republica Moldova)
Prof. univ. dr. asoc. **Maria Alexandru**, Universitatea „Aristotle”, Thessaloniki, Grecia
Prof. univ. dr. **Valentina Sandu Dediu**, Universitatea Naţională de Muzică Bucureşti

Echipa redacţională:
Lect. univ. dr. **Irina Zamfira Dănilă**
Lect. univ. dr. **Rosina Caterina Filimon**
Lect. univ. dr. **Gabriela Vlahopol**
Lect. univ. dr. **Diana-Beatrice Andron**

Coperta: Bogdan Popa

ISSN 1224-6646

© 2013 Editura *Artes*
Str. Horia nr. 7-9, Iaşi, România
Tel.: 0040-232.212.549
Fax: 0040-232.212.551
e-mail: enescu@arteiasi.ro

Drepturile asupra acestei ediţii aparţin Editurii Artes. Orice reproducere parţială sau integrală a textului sau exemplelor se pedepseşte conform legilor în vigoare.

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

CUPRINS

Cuvânt înainte.....5

I. Intervale şi ehuri. Genul cromatic

DANIEL SUCEAVA – Stihurile celor opt glasuri şi vechimea octoihului.....7

ELENA CHIRCEV – Genul cromatic în cărţile tipărite de Macarie Ieromonahul.....32

MELANIA-ELENA NAGY – Genul cromatic în podobiile glasurilor.....47

DIMOSTHENIS SPANOUDAKIS – A statistical approach of the chromaticity. The sticheron *Σήμερον συνέχει τάφος – Today, a tomb holds Him* in the new and old notation.....67

II. Ornamentica în muzica românească de tradiţie bizantină

VASILE VASILE – Concepţia lui Anton Pann privind glasurile şi ornamentica muzicală.....95

Pr. VASILE GRĂJDIAN – Ornamentica în cântarea bisericească de tradiţie bizantină din Transilvania. Stihirile de la Vecernie la *Doamne strigat-am*, glas 5.....139

IRINA ZAMFIRA DĂNILĂ – Semnele hironomice în Stihirarele în notaţie cucuzeliană din Arhivele Naţionale Iaşi (ANI).....155

III. Teorie şi analiză

MARIA ALEXANDRU – Observations on the diastematic principles in Byzantine musical notations, with emphasis on Gregorios Mpounes Alyates' method of metrophonia, and some links to analogous phenomena in Western Chant.....174

CARMEN DURA – Evoluţia exighisirii cântărilor în Anastasimatarul lui Anton Pann.....227

❖❖❖

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

Stihurile celor opt glasuri şi vechimea octoihului

DANIEL SUCEAVA

Tradiţia Bisericii dreptmăritoare creştine a pus creaţia octoihului, adică a cărţii liturgice purtând acest nume, sub autoritatea Sf. Ioan Damaschinul, considerat de altfel drept începător, în sens foarte larg, atât al imnografiei cât şi al semiografiei muzicale. „Instauratorii şi orânduitorii cântării şi ai muzicii bisericeşti au fost Sf. Grigorie cel Mare în Occident, Sf. Ioan Damaschinul în Orient" – aşa începe al doilea volum al deseori citatei, dar mai puţin cititei scrieri despre muzica sacră a abatelui benedictin Martin Gerbert[1], autor catolic de la finele secolului al XVIII-lea. Cele două volume cuprinzând scrierile lui Ioan din Damasc în *Patrologia Greacă* a abatelui Migne[2], plasează *octoechus* între operele cu atribuire certă şi vechile ediţii veneţiene ale *Octoihului mare* (*Paraklhtikh*), înfăţişând pe una din primele pagini icoana sfântului iconodul[3]. Un asemenea postulat reflectă însă vederea globală a învăţăturii Bisericii despre rolul întemeietor al sfinţilor părinţi şi al autorilor creştini din vechime şi nicidecum o judecată de natură ştiinţifică. De altfel, în acelaşi context foarte general, multă vreme s-a subînţeles că sistemul muzical al celor opt ehuri ar avea aceeaşi origine, deşi distincţia între octoihul liturgic şi cel muzical era evidentă[4]. Că Ioan,

---

[1] M. Gerbert, *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, San-Blasianum, 1774, t. II, p. 1: „Occidens D. Gregorium M. Oriens S. Ioannem *Damascenum* primarios cantus, musicæque ecclesiasticæ agnoscit instauratores: quibus id laudi datur, atque omnium ore celebrantur, quod cantum ecclesiasticum ordinarint." Joannes Baptista Pitra, *Analecta sacra spicilegio Solesmensi parata*, Parisiis, 1876, p. LXX: „[...] tempora Damascenica, quando scilicet per octoechum cyclus musicus jam pleno orbe volvebatur."

[2] *Patrologia Graeca*, vol. 94-95, *Sancti Patris nostri Joannis Damasceni opera omnia quae exstant*, Opera et studio P. Michaelis Lequien, Paris, 1864.

[3] *Patrologia Graeca*, vol. 94, col. 57-58 (*Notitia ex Bibliotheca Fabricii*): „Licet autem Damasceno hic liber tribuatur, cujus imaginem etiam editiones Græcæ Venetæ præfixam habent rudi delineatione ligno expressam". #Oktwhvcoj tou~eu3agge1lij patroj h2wn- #Iwan1nou tou~Damaskhnou~, mai multe ediţii (1830, 1864, 1883). De obicei, la început sunt reproduse şi câteva stihuri (un catren, o terţină şi un distih) dedicate sfântului Ioan Damaschinul (Stivcoi eij3 toˆn a9gion #Iwan1nhn toˆn Damaskhnoˆn, toˆn suggrafe1a thj- parous1hj bi1blou), stihuri care apar prima dată în ediţia veneţiană din anul 1777 a Octoihului diortosit de ierodiaconul Spiridon Papadopoulos.

[4] Pentru această deosebire de principiu, v. Stig Simeon R. Frøyshov, *The Early Development of the Liturgical Eight-mode System in Jerusalem*, în: St. Vladimir's Quarterly, vol. 51, nr. 2-3, 2007, p. 140, nota 10.

născut la Damasc, vorbitor al limbii materne siriene şi, desigur, cunoscător şi al celei arabe, avusese din copilărie prilejul să-şi însuşească tradiţiile literare şi muzicale ale acelei părţi a orientului, s-a ştiut din cele mai vechi timpuri. Se ştia de asemenea dinainte că sfântul care s-a făcut remarcat ca un combatant viguros al ereziei iconoclaste care tocmai se năştea, retrăgându-se, în urma persecuţiilor la care a fost supus, în marea lavră a Sfântului Sava cel sfinţit[5], a aflat acolo şi tipicul rugăciunilor păstrate din vremea martirilor, dar şi slujbele cântate ale monahilor sirieni şi armeni, pe care, împreună cu fratele său adoptiv Cosmas[6], a ştiut să le fructifice în propriile compoziţii[7]. Dar abia primul deceniu al secolului al XX-lea avea să aducă o opinie diferită în legătură cu locul şi vremea apariţiei octoihului. Cercetătorul Anton Baumstark a emis părerea că încă de la începutul veacului al VI-lea s-ar putea vorbi de un *octoih* în sensul propriu al cuvântului, respectiv de o carte de cântări concepută pe opt ehuri[8]. Opera era atribuită lui Mār Severus, patriarhul monofizit al Antiohiei (512-518), aşadar cu aproape trei secole înaintea lui Ioan din Damasc. Teza savantului menţionat a fost curând îmbrăţişată de benedictinii Jules Jeannin[9] şi Julien Puyade, care au

---

[5] Celebra mănăstire Mar Saba din valea Kidronului, la răsărit de Ierusalim, întemeiată după tradiţie în anul 483.

[6] Pare a fi o legendă. După Al. Každan (împreună cu S. Gero, *Kosmas of Jerusalem. A more critical approach to his biography*, în: BZ 82, 1989, pp. 122-132 şi Al. Každan, *Kosmas of Jerusalem 2: can we speak of his political views?*, în: Le Muséon 103, 1990, pp. 329-346), Cosmas era mai curând iconoclast decât iconodul. V. şi Peter Jeffery, *The Earliest Oktōēchoi. The Role of Jerusalem and Palestine in the Beginnings of Modal Ordering*, în: *The Study of Medieval Chant, Paths and Bridges, East and West. In Honor of Kenneth Levy* (ed. P. Jeffery), Woodbridge, 2001, p. 179, nota 111.

[7] Joannes Baptista Pitra, *Hymnographie de l'Église grecque*, Roma, 1867, p. 52. Cardinalul francez citează mărturia păstrată în *Vita S. Sabae* de Chiril Schitopolitanul (ca. 524-558), editată de J.-B Cotelier în vol. III (la Pitra, probabil din greşeală, vol. IV) al *Monumentelor* sale. Am identificat trimiterea în: Io. Bapt. Cotelerius, *Ecclesiae Graecae monumenta*, III, Paris, 1686, p. 247: „ut in parvo oratorio canonem Psalmodiae Sabbato & Dominica Armenica lingua peragerent. Ad eum modum sensim Armenii in Laura numero amplificati sunt". *Cf.* Peter Jeffery, *The Earliest Oktōēchoi*, p. 179: "Andrew, John and Kosmas were all born and raised in Damascus, which was under Arab rule at the time. [...] All three probably spoke Syriac or Arabic as their first language, even though their hymns, sermons and theological treatises were all written in Greek."

[8] Anton Baumstark, *Festbrevier und Kirchenjahr der syrischen Jakobiten. Eine liturgiegeschichtliche Vorarbeit auf Grund hslicher Studien in Jerusalem und Damaskus* [...], Paderborn, F. Schöningh, 1910 (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums. 3. Band).

[9] Dom J. Jeannin, „bénédictin de Sainte Madeleine de Marseille", un specialist şi un cunoscător al muzicii şi liturghiei siriene, publicase deja rodul cercetărilor sale efectuate între anii 1896-1898 la seminarul din Charfé, în Liban (*Le chant liturgique syrien*, în: „Journal asiatique", ser. 10, t. 20, septembre-octobre 1912, pp. 295-363; novembre-décembre 1912, pp. 389-448; ser. 11, t. 2, juillet-août 1913, pp. 65-137).

publicat un studiu în două părţi în *Oriens Christianus*, revista pe care Baumstark o conducea la acea vreme[10], şi s-a bucurat, „unfortunately"[11], de o unanimă şi destul de îndelungată recunoaştere în lumea ştiinţifică. În a sa *Istorie a muzicii bizantine*[12], cu referire la originile octoihului, Egon Wellesz descrie, mai ales după monografia închinată de către Charles Diehl împăratului Iustinian[13], peripeţiile ex-patriarhului eretic, înfăţişându-ni-l când înconjurat de reverenţa şi simpatia curţii basileului Iustinian I (527-565) şi, mai ales, a împărătesei Teodora, partizană şi susţinătoare făţişă a ereziei monofizite, când anatemizat de sinodul constantinopolitan din anul 536[14] şi nevoit a se exila în pustiurile Egiptului, unde avea să-şi afle, nu după mult timp, sfârşitul (februarie 538). Persecuţia împotriva monofiziţilor, susţinuţi cu tenacitate de Teodora, a determinat în cele din urmă crearea noii biserici răsăritene separate (550), care a luat numele întemeietorului ei, Iacob bar Theophilus (Baradaeus), respectiv biserica iacobită din Antiohia. Or, tocmai de aici provine cel mai vechi document care ar atesta originea sistemului octaihiei[15], document datat aşadar de la începutul secolului al VI-lea, de fapt o colecţie de imne în limba greacă, pe care Baumstark a numit-o „octoihul lui Severus"[16]. Wellesz adaugă şi faptul că această colecţie a supravieţuit depoziţiei lui Severus din tronul de patriarh al Antiohiei, îmbogăţindu-se şi cu alte imne, apoi traducându-se şi în

---

[10] Jules Jeannin, Julien Puyade, *L'Octoëchos syrien*, în: Oriens Christianus, n. s. 3 (1913) pp. 82-104, pp. 277-298.

[11] A. Cody, *The Early History of the Octoechos in Syria*, în: Nina G. Garsoïan, Thomas F. Mathews, Robert W. Thomson (editori), *East of Byzantium: Syria and Armenia in the Formative Period*, Dumbarton Oaks Symposium, Washington D. C., 1982, p. 91: "Just before World War I Jules Jeannin and Julien Puyade collaborated in writing an article which unfortunately became the standard work on the «octoechos of Severus» and its importance."

[12] Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Clarendon Press, Oxford, 1961, p. 44 (se referă la sistemul bizantin al celor 8 ehuri), p, 140, pp. 162-163.

[13] Ch. Diehl, *Justinien et la civilisation byzantine au VI^e siècle*, Paris, 1901. Sursa principală a relatărilor despre Severus este *Istoria bisericească* a episcopului Ioan al Efesului, sirian monofizit şi acesta, un alt favorit al împărătesei Teodora (aprox. 506-585). *Cf.* J. P. N. Land şi W. J. Van Douwen, *Joannis Episcopi Ephesi Syri Monophysitae commentarii de beatis orientalibus et historiae ecclesiasticae fragmenta*, Amsterdam, 1889.

[14] Ch. Diehl, *Justinien*, p. 339. Decizia bisericii este confirmată în acelaşi an de un decret imperial (Novela 42, 6 august 536). Pentru biografia lui Severus, *cf.* F. Nau, *Opuscules maronites et Vie de Sévère patriarche d'Antioche par Zacharie le Scholastique*, Paris, 1900 [extras din Revue de l'Orient chrétien], pp. 26-98 (*Histoire de Mar Sévère patriarche d'Antioche*).

[15] Folosesc acest cuvânt grecesc (h2oktahcia1) după Antonios E. Alighizakis, Η οκταηχία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία, Salonic, 1985.

[16] Anton Baumstark, *Festbrevier und Kirchenjahr*, 1910, p. 45.

siriană în veacurile care au urmat[17]. Pentru a plasa cronologic într-un chip mai sugestiv evenimentele evocate, voi aminti aici că nu cu mult timp în urmă basileul decretase edictul de închidere a vechii Academii din Atena (529)[18], dată socotită de altfel sfârşitul învăţământului platonismului elenic[19], iar la 27 decembrie 537 avea loc inaugurarea solemnă a marii bazilici a Sf. Sofia.

Ediţia a doua a cărţii lui Egon Wellesz, considerat autoritate absolută în domeniul muzicii şi imnografiei bizantine, evidenţiază că autorul împărtăşea punctul de vedere al sirianiştilor, apărut în anul 1961. După 20 de ani, odată cu publicarea studiului lui Aelred Cody[20], construcţia aparent solidă şi bine documentată care acreditase vechimea „octoihului lui Severus", a putut fi demolată. Demersul cercetătorului american, monah benedictin la Saint Meinrad, Indiana, avea următorul scop: „to clarify the early history of the use of an octoechos by tracing its evolution in the West Syrian, non-Chalcedonian, Church (hereafter called «Jacobite», for clarity and convenience, but with respect for the preference of its members today for «Syrian Orthodox») and by coordinating the results with what is known of the hymnographic and musical history of the Melkite, Chalcedonian, Orthodox Church in the Near East and of the Orthodox Church at large"[21]. Autorul îşi declară de la început obiectivul: abandonarea definitivă a răspânditei concepţii în legătură cu vechimea octoihului, al cărui început fusese plasat în Siria secolului al VI-lea[22]. El va argumenta că originea rânduielii „octoehale" este melchită, nicidecum iacobită. Nu voi intra în detaliile acestei demonstraţii, pe care savantul american o datorează în primul rând descoperirilor profesorului Heinrich Husmann[23]. Este însă important a

---

[17] Wellesz, *A History*, p. 163. Manuscrisul în care figurează numele lui Mār Severus, din care cauză i-a şi fost atribuit, fusese semnalat şi descris prima dată de J. S. Assemanus în *Bibliotheca Orientalis Clementino-vaticana*, I, Roma, 1719, p. 487, 613 (actualul Vat. Syr. 94, începutul sec. XI). Imnele lui Severus publicate de E. W. Brooks, *The hymns of Severus and others in the syriac version of Paul of Edessa as revised by James of Edessa*. Syriac version edited and translated by E. W. Brooks, in: R. Graffin et F. Nau, *Patrologia Orientalis*, Paris–Fribourg-en-Brisgau, 1911, t. sextus, pp. 1-179 şi t. septimus, pp. 595-802.

[18] Înfiinţată de Platon în anul 387 înainte de Hristos. După închiderea Academiei, maeştrii păgâni se refugiază în Siria şi în Persia.

[19] François Masai, *Pléthon et le platonisme de Mistra*, Société d'édition Les Belles Lettres, Paris, 1956, p. 9.

[20] *The Early History of the Octoechos in Syria*, 1982. (v. titlul întreg mai sus, nota 11)

[21] A. Cody, *The Early History of the Octoechos in Syria*, p. 89.

[22] ibidem.

[23] În anii '70 ai secolului trecut H. Husmann a publicat mai multe studii despre originea melchită a imnografiei bizantine. Mai ales: *Hymnus und Troparion. Studien zur Gerschichte der musikalischen Gattungen von Horologion und Tropologion*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußicher Kulturbesitz, Berlin,

cita distincţia pe care acesta o face între octoihul muzical (sau modal), octoihul liturgic sau imnografic şi cartea care cuprinde textele rânduite după sistemul octaihal. Substantivul oktwvhcoj defineşte la origine respectiva carte[24]. Prin extensie, s-a aplicat principiului după care s-a rânduit conţinutul acesteia, şi mai la urmă sistemului muzical al celor 8 ehuri[25]. Manuscrisele iacobite cuprinzând aşa-zisul „octoih al lui Severus" nu sunt decât colecţii de macneyātâ, strofe izolate asemănătoare în formă şi conţinut troparelor bizantine[26], în dreptul cărora, uneori, figurează o cifră care a fost greşit interpretată drept numărul corespunzând unui mod muzical. Imnele lui Severus au fost publicate în 1911 după două codice din secolul al IX-lea (British Library Add. 18816 şi 17134)[27]; manuscrisul pe care Assemani, la începutul secolului al XVIII-lea, l-a numit „octoechos" (Vat. Syr. 94) şi în care „ehul" aproape fiecărei macneyātâ este indicat[28], a fost copiat în prima jumătate a secolului al XI-lea[29]. Iată-ne aşadar readuşi dintru începuturile secolului al VI-lea, când s-a presupus că un sistem octomodal ar fi fost în uz în Antiohia, mai aproape de secolul al VIII-lea[30], al Damaschinului, mai precis *după*. Lucrul acesta, care pare a fi confirmat acum, este foarte important. În primul rând, tradiţia, scrutată cam de sus de acrivia savanţilor, se vede a fi, cu prilejul acestor recente confirmări, repusă în drepturi. În al doilea rând, se adevereşte echivalenţa între sistemul numerotării ehurilor din tradiţia melkită-bizantină şi cea siriană[31], aşa cum rezultă în mod clar din rubricile care introduc cele opt cenyanê (cenyānâ = strofă, un fel de

---

1972, pp. 7-86; *Syrischer und byzantinischer Oktoëchos. Kanones und Qanune*, în: OCP 44, 1978, pp. 65-73.

[24] Mai corect, aşa cum precizează într-o notă şi A. Cody (p. 106): hJ oJktavhcoj [biblo"]. *Cf.* E. A. Sophocles, *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods*, Cambridge, Leipzig, 1914, p. 799: "the book containing the troparia for week-days and ordinary Sundays. It consists of eight parts, each mood having its appropriate troparia; called also *paraklhtikh*`".

[25] A. Cody, *The Early History*, p. 106.

[26] ibidem, p. 90.

[27] W. Wright, *Catalogue of the Syriac Manuscripts in the British Museum Acquired since the Year 1838*, Part I, London, 1870, p. 339 urm.

[28] A. Cody, *The Early History*, p. 92.

[29] Assemanus în *Bibliotheca Orientalis Clementino-vaticana*, I_2, pp. 500-511.

[30] "There is really no evidence for the existence of an octoechos in any sense before the eighth century" (A. Cody, *The Early History of the Octoechos in Syria*, p. 102). *Cf.* P. Jeffery, *The Earliest Oktōēchoi. The Role of Jerusalem and Palestine*, p. 178: "Oft-cited evidence that appeared to link the modes to the period of Severus of Antioch (ca. 465-538) has been shown in Cody's study to be misunderstood". S. Frøyshov, *The Early Development of the Liturgical Eight-mode System in Jerusalem*, p. 140, cu trimitere la Jeffery, *The Earliest Oktōēchoi*, pp. 207-209 ("beyond the dates of the earliest evidence, that is the VIIIth-XIXth centuries").

[31] A. Cody, *The Early History*, p. 108, nota 29.

stihiră)[32] ale Învierii între filele 121-139 ale unui manuscris iacobit din secolul XI-XII (British Library Add. 14519)[33].

Se cuvine aici a menţiona progresele înregistrate în ultimele decenii privind cercetarea liturghiei hagiopolitane, punându-se în valoare nou descoperitele izvoare, în special cele georgiene, păstrătoare ale celor mai vechi cărţi liturgice ale catedralei din Ierusalim[34]. Cum este ştiut, descoperirea într-un depozit al mânăstirii Sf. Ecaterina din Sinai a unui adevărat tezaur de manuscrise, depozit necunoscut până la acea dată (1975), a produs senzaţie în lumea ştiinţifică. S-a menţionat cifra de aproximativ 1200 de unităţi, dar trebuie menţionat că în cea mai mare parte este vorba de fragmente de hârtie sau pergament, suluri, şi mai puţin manuscrise complete sau fragmente de manuscrise cu scriere uncială[35]. Unele asemenea fragmente interesează, fie şi indirect,

---

[32] A. Cody, *The Early History*, p. 98, 110, nota 61.

[33] W. Wright, *Catalogue*, p. 273.

[34] S. Frøyshov, *The Early Development of the Liturgical Eight-mode System in Jerusalem*, p. 140. Definiţia termenului a`giopolith/j în manuscrise se referă la Ioan Damaschinul ca autor al sistemului muzical utilizat la Ierusalim. *Cf.* J. Thibaut, *Assimilation des êchoi» byzantins et des modes latins avec les anciens tropes grecs*, în *Congrès international d'histoire de la musique*, Paris, 23-29 juillet 1900, Solesmes, 1901, p. 78, nota 5 (citează ms. ΜΠΤ 811, p. 53); A. Gastoué, *L'importance musicale, liturgique et philologique du ms. Hagiopolites*, în *Byzantion 5* (1929-1930; apărut la Bruxelles, 1930) 350: „Il y a là, visiblement, et très nettement séparées, des définitions empruntées à des traités dont les uns semblent tout proches des grands mélodes sabaïtes du VIII^e siècle, et même beaucoup plus anciens; les autres, dans les descriptions de notation, s'échelonnent entre cette date et le XIII^e, époque où le livre a été transcrit. Il est assez remarquable que Cosmas le mélode et Jean Damascène n'ont point encore sous la plume de l'auteur, le titre de «saints»: il appelle le premier «le pieux Cosmas», et le second, le «seigneur Jean Damascène»" [Agiopolith/j legetai to`biblion... para1te tou~kurou~Kosma~kai` tou~kurou~Iwa1nnou tou~Damaskhnou~twn~poihtwn~]. A. Papadopoulos-Kerameus, în: Byzantinische Zeitschrift, vol. 8, 1899, p. 112 (Paris, ancien fonds grec 360, este datat sec. XIV); Jørgen Raasted, *The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory. Preliminary edition*, în: *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin*, vol. 45, 1983; Jørgen Raasted, *The Hagiopolites in XVth century Italy. A note on manuscript terminology*, în: Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata, nr. 46, 1992, pp. 190-191.

[35] Linos Politis, *Nouveaux manuscrits grecs découverts au Mont Sinaï. Rapport préliminaire*, în: Scriptorium, vol. 34, 1980, pp. 5-17. Autorul, primul care a prezentat descoperirea ţinută secretă până în 1987, a numărat 831 de unităţi, dintre care 10 manuscrise unciale aproape complete şi fragmente din alte cel puţin 50, precum şi peste 600 de fragmente în scriere minusculă, atât pe hârtie cât şi pe pergament. *Cf. Répertoire des bibliothèques et des catalogues de manuscrits grecs*, troisième édition entièrement refondue par Jean-Marie Olivier, IRHT (groupe Orléans), Turnhout, 1995, pp. 746-751 (Sīnā'), în special p. 747. Paul Géhin, *La bibliothèque de Sainte-Catherine du Sinaï. Fonds ancien et nouvelles découvertes*, în *Le Sinaï durant l'Antiquité et le Moyen Age. 4000 ans d'Histoire pour un désert* (red. Dominique Valbelle şi Ch. Bonnet), Paris, 1998.

începuturile terminologiei imnografice şi muzicale bizantine[36], dar şi ale unor colecţii liturgice cum ar fi irmologhionul şi condacarul. Două irmologhioane KaO (X 21 şi E 62, datate sec. XIX-X), deşi fără notaţie muzicală, sunt considerate acum a fi cele mai vechi mărturii cunoscute ale acestui tip[37]. Dacă datarea condacarului MΓ 94 este corectă (sec. XIX), înseamnă că suntem în faţa primului martor al acestui fel de carte liturgică[38]. Pe baza acestor documente, a fost posibilă în ultimii ani şi revizuirea celor afirmate despre originea în timp şi spaţiu a octoihului. Confirmând în mare parte precizările cercetătorilor Cody şi Jeffery, norvegianul Stig Simeon Frøyshov consideră că obârşia octoihului trebuie căutată în ritul catedralei Învierii (Anastasis) de la Ierusalim din primul mileniu al erei creştine[39]. Spre deosebire însă de cei doi savanţi menţionaţi, el are în vedere o datare mult mai timpurie[40]. Sursele pe care s-a întemeiat Frøyshov în analiza sa sunt în primul rând cărţi liturgice palestiniene, în cea mai mare parte hagiopolite, păstrate fie în originalul grec, fie în versiunile vechi ale unor traduceri în limbile

---

[36] Paul Géhin, Stig Frøyshov, *Nouvelles découvertes sinaïtiques: à propos de la parution de l'inventaire des manuscrits grecs*, în: *Revue des études byzantines*, nr. 58, 2000, pp. 167-184. Este vorba de inventarul manuscriselor greceşti întocmit mai înainte de Damianos al Sinaiului, arhimandritul Sofronie, V. I. Peltikoglou, P. G. Nikolopoulos, *Ta` neva eu2rhmata tou~ Sina~ ⁞Iera` Monh` kai` ⁝Arciepiskoph` Sina~ ⁞Upourgeio- Politismou~ ^Idruma &Orouj Sina~*, Atena, 1998. P.S. Damianos prezentase şi el descoperirea, cu prilejul Congresului Internaţional de Studii Bizantine de la Viena (1981, publ. în *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik,* 32/4, 1982, pp. 105-116). Se ştia de lecţionarul evanghelic Sinai gr. 212 (ℓ 846 în K. Aland et al., *Kurzgefasste Liste der griechischen Handschriften des Neuen Testaments*, Berlin & New York, ²1994, care îl consideră din sec. IX, în vreme ce alţii îl datează chiar din sec. VII), unde apare indicarea primului eh autentic (f. 1: hc a' auq), cum semnalase H. Husmann încă din 1976 (*Eine alte orientalische christliche Liturgie: altsyrisch-melkitisch*, în: Orientalia Christiana Periodica, vol. 42, 1976, p. 174). S-a adăugat acum şi mărturia unui fragment în minusculă dintre cele descoperite la Sinai (gr. M 167), datat sec. IX-X, care atribuie unor kekragarii ehul al 4-lea autentic (hc d' auq). *Cf.* Géhin, Frøyshov, *Nouvelles découvertes*, p. 179. Stig Simeon Ragnvald Frøyshov, *The Early Development of the Liturgical Eight-mode System in Jerusalem*, în: *St Vladimir's Theological Quarterly,* vol. 51, nr. 2-3, 2007, pp. 146-147. Styg Syméon Frøyshov, *Les manuscrits de la bibliothèque du Sinaï: archives du monde orthodoxe, trésor de la liturgie hyérosolymitaine*, in: *Le messager orthodoxe. Revue de pensée et d'action orthodoxes*, nr. 148, 2009, pp. 60-74.

[37] Géhin, Frøyshov, *Nouvelles découvertes*, p. 180.

[38] ibidem (mai multe fragmente de *kontakaria* dintre sec. XI-XIV).

[39] Frøyshov, *The Early Development*, pp. 139-178.

[40] ibidem, p. 140: «On the basis of mainly Georgian sources, we shall here review the questions of the time and place of the origin of the Oktoechos, confirming Jeffery (and Cody in a larger sense – Palestine) that it seems to have originated in Jerusalem, but claiming a much earlier dating than they». Autorul are în vedere o perioadă plasată între sec. IV şi începutul celui următor (p. 157).

georgiană, armeană, siriană, aramaică creştină palestiniană sau arabă[41], dar şi unele tratate de teorie muzicală în limba armeană[42]. Autorul importantului studiu despre dezvoltarea timpurie a sistemului liturgic bazat pe cele opt ehuri (octomodal) consideră în mod explicit că modulul repetitiv al celor 8 săptămâni este punctul de plecare şi osatura octoihului liturgic[43] şi dedică mai multe pagini originii cronologice (calendaristice) ale întregului sistem octoehal[44]. Într-adevăr, un element important care a fost pus în legătură cu începuturile octoihului este acela care a îmbinat componente cosmologice şi calendaristice cu valoarea simbolică a numărului 8 (ogdoada) în lumea creştină. Ar fi fost interesant să împărtăşim o parte din detaliile acestei teme amplu dezbătute în trecut şi astăzi, dar fireşte am fi depăşit cu mult cadrul limitat al unei simple comunicări ştiinţifice. Amintim doar, că încă din primul ei veac, Biserica creştină a recurs deseori la interpretarea acestui vechi simbol, în care a văzut şi vede icoana Zilei Domnului, a Zilei Învierii, a Veacului ce va să fie. Mhkeli saWvatizontej a3la` Kuriakh` zwhn zwntej [*non amplius Sabbatum colentes, sed iuxta Dominicam viventes*][45], iată o mărturie ceva mai veche decât aceea a scrisorii lui Barnabas[46], invocată îndeobşte ca prima semnalare într-o sursă literară

---

[41] Frøyshov, *The Early Development*, p. 142.

[42] ibidem, p. 143, 148 („the earliest Armenian treatise on the Divine Office, attributed to a VIIth-century author", *cf.* Nikolos T'ahmizyan, *Movses Siwnec'i and his Composition about the Grades*, în: Lraber, nr. 12, 1972, pp. 91-93). În tratatul lui Movses Siwnec'i coexistă cele două feluri de enumerare a ehurilor: 1-4 (autentice), 5-8 (plagale) şi 1-5-2-6-3-7-4-8. Este posibil ca în octoihul ierusalimitean să fi coexistat aşadar cele două moduri de enumerare (Frøyshov, p. 148 şi nota 40). Istoricul armean Step'anos Orbelean (sec. XIII-XIV, † 1304) atribuie introducerea celor 8 ehuri în ritul armenesc lui Step'anos Siwnec'i (sec. VIII). *Cf. Essays on Armenian* Music, sub red. lui Vrej Nersessian, Londra, 1978, pp. 102–106 (Bernard Outtier, *Étude critique des documents présentés*); Jeffery, *The Earliest Oktōēchoi*, p. 181; Frøyshov, *The Early Development*, pp. 169-171.

[43] ibidem, p. 148: "The eight-week cycle is the starting point and the skeleton of the liturgical Oktoechos".

[44] ibidem, pp. 149-157.

[45] S. Ignatii epistolae genuinae, în: PG 5, col. 669-670. *Non amplius sabbatizantes, sed secundum Dominicam viventes* (Vetus interpres). Cor. Kuriakhn [hmeran] zwhn zwntej. Trad. în româneşte de D. Fecioru, *Scrierile Părinţilor Apostolici*, Bucureşti, 1995, p. 201: „cei care au trăit în rânduielile cele vechi şi au venit la nădejdea cea nouă, să nu mai ţină sâmbăta, ci duminica, în care şi viaţa noastră a răsărit, prin El şi prin moartea Lui [...]".

[46] Frøyshov, p. 150, citează această sursă, dar trece cu vederea pasajul din epistola Sf. Ignatie. *Ep. Barnabae*, 15, 9: Dio` kai` agomen thn hmeran thn ogdoan eis eusrosunhn, en hi kai` o Ihsous anesth ek nekrwn. *Cf.* Sources chrétiennes 172, p. 188; *Die Apostolischen Väter. Griechisch-deutsche Parallelausgabe*, Tübingen, 1992; *Der Barnabasbrief. Übersetzt und erklärt von Ferdinand R. Prostmeier* (Kommentar zu den Apostolischen Vätern, Band 8), Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1999.

creştină a noţiunii *ogdoadei*, noţiune vehiculată de altfel şi de unele secte gnostice, de pildă ofiţii[47]. Fragmentul citat este din epistola către Magnezieni a sfântului Ignatie Teoforul, al doilea episcop al Antiohiei, martirizat în vremea împăratului Traian. Este adevărat că nu cuprinde substantivul o3gdoa1j[48], dar certifică, prin îndemnul adresat magnezienilor, imperativul unei ordini noi, implicând atât elementul temporal cât şi pe cel eshatologic. Pe baza simbolismului teologic al ogdondei, funcţional în comunităţile iudeo-creştine încă din primul secol, şi coroborând datele oferite de documentele georgiene şi armene recent descoperite şi doar parţial studiate, cercetătorul norvegian conchide că majoritatea elementelor sistemului complet al octaihiei *ne-muzicale* erau deja create în secolul al VI-lea, ca parte integrală a liturghiei hagiopolite din perioada bizantină[49].

După ce aminteşte că atât Heinrich Husmann[50], cât şi Aelred Cody au demonstrat în mod convingător inconsistenţa tezei care atribuia creaţia octoihului lui Severus al Antiohiei, Christian Troelsgård[51] aduce şi alte mărturii privind vechimea octoihului ca sistem, sau mai bine zis ca principiu taxinomic. Cercetătorul danez analizează un fragment de papirus păstrat la Viena[52], în care sunt prezente câteva indicaţii modale, socotite de dânsul suficiente pentru a încerca o analiză a structurii muzicale a acestui vechi document grecesc (sec. VI). Comparaţia fragmentului P. Vindob. G 19.934, publicat în 1993[53], cu alte asemenea fragmente datate (între secolele VI-VIII)[54], l-a determinat pe autor să considere acest papirus drept un document deosebit de important şi pentru istoria cântării bizantine, propunând ca el să fie inclus pe lista celor mai vechi dovezi ale sistemului octoihului, deşi recunoaşte că, aşa cum se întâmplă de obicei, studierea unor izvoare fragmentare aduce în

---

[47] Hans Leisegang, *Die Gnosis*, Leipzig, 1924, 1936, 1985 (Stuttgart), p. 177; p. 223: "der große Archon, die Ogdoas, König und Herr des Alls".

[48] *Cf.* E. A. Sophocles, *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods*, Cambridge-Leipzig, 1914, p. 793. G. W. H. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford, 1961, p. 934.

[49] Frøyshov, p. 173.

[50] H. Hussmann, *Tropus und Troparion* (v. *supra*, nota 23).

[51] Christian Troelsgård, *A New Source for the Early Octoechos? Papyrus Vindobonensis G 19.934 and its musical implications*, în: *Proceedings of the 1st International Conference of the American Society of Byzantine Music and Hymnology*, Paiania, 10-15 septembrie 2007. Publ. sub red. lui Nick Giannoukakis, 2008, pp. 668-679.

[52] Pap. Vind. G 19.934, datat de primii săi editori, K. Treu şi J. Diethart, din sec. al VI-lea.

[53] Kurt Treu, Johannes Diethart, *Griechische Literarische Papyri christlichen Inhaltes* II, Viena, 1993=Mitteilungen aus der Papyrussammlung der Österreichischen. Nationalbibliothek (Papyrus Erxherzog Rainer), Neue Serie, XVII Folge].

[54] P. Berol. 21319 (sec. VI-VII), P. Vindob. G 41.261459 (idem), Amherst I.9460 (sec. VII-VIII), P. Ryl. 466 (idem). Toate aceste fragmente papiracee prezintă indicaţii de eh.

faţa istoricilor muzicii bizantine mai degrabă întrebări, decât răspunsuri[55].

Până în acest punct am evocat o parte din contribuţiile cele mai recente ale cercetării liturgice şi muzicologice internaţionale în problema originilor octoihului. În continuare, voi trece în revistă, pe scurt şi cercetarea românească privind această chestiune.

La noi, după Constantin Erbiceanu[56], consider că cel puţin doi muzicologi-teologi au atins, în prima jumătate a veacului trecut, problema obârşiei cărţii liturgice amintite şi a sistemului celor opt glasuri, în general. În *Les idiomèles et le canon de l'Office de Noël* I. D. Petrescu[57] menţionează în treacăt o parte din lucrările apărute la acea vreme, nu însă şi pe aceea a lui Anton Baumstark, dar nici studiul din anul 1913 al celor doi sirianişti benedictini, Jules Jeannin şi Julien Puyade, din care rezulta marea vechime a octoihului: „on est arrivé surtout à éclaircir l'origine de l' *Oktoekhos*, qui dépasse de loin l'époque de saint Jean Damascène". Petre Vintilescu (1887-1974), fiul protopopului Traian Vintilescu, a cărui teză de licenţă din anul 1907 trata tocmai „asupra Octoihului"[58], a adăugat, în binecunoscuta lui sinteză[59] publicată treizeci de ani mai târziu, datele proaspăt culese din

---

[55] Chr. Troelsgård, A New Source, p. 676.

[56] C. Erbiceanu, *Imnologia Epoceĭ până la Damascen*, BOR 7, 1883, pp. 133-148. Mai înainte, Anton Pann (*Bazul teoretic şi practic* [...], Bucureşti, 1845, p. xxii): „Iar fericitul Ioann Damaschin dinpreună cu îmvăţătorul său Cosma, care mai pre urmă s[-]a făcut Episcop la Maiuma, după ce de la acelaşĭ îmvăţător a înţeles adâncimea Sfintei scripturi, a scris în mărirea lui Dumnezeu; şi mărginind mulţimea modurilor melodii numai în opt părţi, le[-]a numit Ehuri, (Glasuri) după cum să vede în Octo-ehul său, alcătuind foarte meşteşugit suirile şi pogorârile glasului". Iar mai devreme de Anton Pann, Veniamin Costachi, *Înainte cuvântare către cetitori*, în *Octoih ce să zice elineşte Paraklitiki* [...], Neamţ, 1836: „[...] Dintre carii cel întâiu alcătuitoriu ai aceştii sfinte cărţi OKTOIHUL, iaste sfântul Ioann Damaskin, Dulcele viersuitoriu, şi scriitoriu al musikiei, carele în toată viaţa sa către Născătoarea de Dumnezeu, pentru Minunea ce au făcut cu dânsul, dulce le[-]au cântat". Această ediţie nu cuprinde stihurile la glasuri.

[57] *Les idiomèles et le canon de l'Office de Noël (d'après des manuscrits grecs des XIe, XIIe, XIIIe et XIVe s.)*, Paris, 1932, p. 15, nota 1, unde citează o serie de articole ale lui Dom Jeannin, publicate în Revue du chant grégorien, vol. 35/4, 5, 6, 1931. I. D. Petrescu cunoştea însă vasta lucrare a celor doi savanţi benedictini, cărora li se alăturase şi Dom A. Chibas-Lassalle, *Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes*. I. *Introduction musicale (*305 p.) şi II. *Introduction liturgique et recueil de mélodies* (710 p.), Beyrouth, 1924. Cf. Gabriel Lerchundi, *Le recueil des "Mélodies liturgiques syriennes" de dom J. Jeannin*, O.S.B. *Circonstances de sa transcription et de sa publication*, în: Parole de l'Orient (Melto d-madndho), 2/1 (1971), pp. 207-211.

[58] Trajan Vintilescu, *Studiu istoric şi exegetic asupra octoihului cu o privire asupra cântărilor în biserica veche. Teză pentru licenţă*. Universitatea din Bucureşti, Facultatea de Teologie, Bucureşti, 1907.

[59] Petre Vintilescu, *Despre poezia imnografică din cărţile de ritual şi cântarea bisericească*, Bucureşti, 1937.

Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie[60], unde cercetările sus-menţionate ale benedictinului Dom Jeannin s-au reprodus rezumativ de benedictinul Dom Henri Leclercq[61]. Citează însă şi din mult mai vechea lucrare a cardinalului Pitra (benedictin), pe care o trecuse sub tăcere în teza[62] amintită mai sus: „La Ierusalim, ei avură [*sc.* Ioan Damaschin şi Cosma], desigur, ocaziunea să cunoască imnele Sirienilor şi Armenilor"[63]. „Negreşit, octoihul nu este o creaţiune a sa proprie[64]. O carte de acest fel şi chiar cu acest nume fusese compusă încă din veac. VI, de ereticul Sever de Antiohia. Biserica avea deci o carte a celor opt glasuri înainte de Sf. Ioan Damaschin"[65]. „El stabili numai o ordine de cântare a imnelor, subordonată unei teme dogmatice, pentru a înfăţişa lămurit şi sistematic, în serviciul divin al duminecilor, opera Mântuitorului. Nevoia de a se interveni cu o sistematizare în rânduiala octoihului, face să se înţeleagă că imnografia înumăra deja o bogată producţiune, o largă şi veche cetăţenie liturgică a imnului, ce trebuia

---

[60] *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie* (DACL), Letouzey et Ané, Paris, 1924-1953.

[61] DACL 12/2, 1936, col. 1888-1900.

[62] Trajan Vintilescu, *Studiu istoric şi exegetic asupra octoihului*, p. 27 urm.: „Când cântarea în biserică începuse a se abate dela adevărata ei cale şi când numărul imnelor cu conţinut eterodox devenise foarte mare, periclitând astfel dreapta credinţă, se simţì necesitatea ca să se ivească un adânc cunoscător nu numai al muzicii, care să-i deà cadenţa regulată, curăţind astfel cântarea bisericească de influenţa muzicei teatrale şi mărginindu-o numai în vocea cântăreţului; [...] Acest mare bărbat, în adevăr apare, al cărui nume este: «Sf. Ioan Damaschin» numit şi: «Prea fericit» de sinodul al 7 ecumenic. El este marele teolog şi părinte al teologiei sistematice şi totodată şi cel mai mare imnograf al bisericii ortodoxe".

[63] *Despre poezia imnografică*, p. 103. Trimite la Pitra, *Hymnographie de l'Église grecque*, p. 52.

[64] ibidem, p. 110. La fel şi Fabricius (PG 94, ibidem): «tamen non magis Damascenus auctor Octoechi in multis jam ab antiquo dissidentis, totius est». Primele ediţii veneţiene ale *Octoihului* (1523, 1543, 1584, 1602, 1610, 1624) au stat la baza analizelor lui Leo Allatius, *De libris ecclesiasticis Graecorum, dissertationes duae* (ed. lui Fabricius, Hamburg, 1712, după aceea parizianã din 1644), p. 49. Prolegomenele despre Sf. Ioan Damaschinul, ale aceluiaşi Allatius, în PG 94, col. 117-192 (*Leonis Allatii de S. Ioanne Damasceno prolegomena ex opere ejusdem inedito «De libris apocryphis»*).

[65] Trimite la J. Pargoire, *L'Église byzantine de 527 à 847*, Paris, 1923, p. 332(-333). Dar iată textul lui Pargoire: "L'*Oktoékhos*, ou livre des huit tons, est consacrée au commun du temps; elle contient huit offices du dimanche, un pour chaque ton. Depuis le VI[e] siècle, depuis l'époque où l'hérétique Sévère d'Antioche composait une œuvre de cette sorte et de ce titre, l'Église orthodoxe a évidemment possédé son livre des huit tons. Pourtant, la seule Octoékhos byzantine connue est postérieure à saint André de Crète. Cet ouvrage, déclarera bientôt la tradition, c'est Jean Damascène qui l'a édifié dans sa laure de Saint-Sabas vers 735. Mais défiez-vous de la tradition. Si Jean le moine, si l'humble Jean, comme il se nomme lui-même, jette les bases de l'Octoékhos byzantine et prépare la plupart de ses matériaux, il ne la bâtit certainement pas seul, ni tout d'une pièce".

clasată şi pusă în rânduială”[66]. „[…] opera lui cu privire la octoih a fost mai de grabă o operă de reformă liturgică decât cu caracter muzical. Ea constă mai de grabă în inaugurarea unui sistem aplicat la întrebuinţarea celor opt glasuri deja în uzul bisericii”[67]. „Prin ordonarea octoihului, sfântul Ioan Damaschin, în deosebi, apare nu numai ca un compozitor de imne, ci şi ca un codificator şi regulator al imnografiei în serviciul divin[68]. Acest fapt, mai ales, asigură o influenţă deosebită şi o răspândire a imnografiei aghiopolite, adică a cetăţii sfinte, prin mijlocirea sabaiţilor sau a melozilor din lavra sfântul Sava, de aici”.

În ultima ediţie a *Liturgicii generale* (1993), părintele Ene Branişte formulează laconic opinia generală după care creaţia octoihului este un proces îndelungat şi colectiv, pus sub autoritatea sfântului Ioan Damaschinul: „slujba Octoihului, ca şi a celorlalte cărţi bisericeşti, s-a format în timp şi se datorează mai multor autori. Lui Efrem Sirul (sec. IV) i se atribuie imnele închinate Sf. Fecioare […] dar cântările şi imnele esenţiale, cântările învierii care se cântă în fiecare duminică […] şi muzica pe cele opt glasuri sunt compuse de Ioan Damaschin (sec. VIII) şi alţi cîntăreţi […]”[69].

*

„Deşarte şi nesărate” sau „goale şi fără gust”[70]. Aşa erau definite la prima lor publicare într-o lucrare cu adevărat ştiinţifică, acum aproape un veac şi jumătate, versurile dedicate celor opt ehuri, pe care le întâlnim în tipăriturile greceşti ale *Octoihului mare* sau *Paraklitiki*, începând cu ediţiile veneţiene din prima jumătate a secolului

---

[66] Petre Vintilescu, *Despre poezia imnografică*, p. 110 urm.

[67] ibidem, p. 111. Acestea mai ales după Pitra, p. 54. Este la curent şi cu art. lui Jeannin din DACL (rezumat de Leclercq), care nu face decât să reproducă din studiul publicat împreună cu J. Puyade în 1913 (în *Oriens Christianus*, revista lui Baumstark).

[68] ibidem, p. 113 urm.

[69] *Liturgica generală*, Bucureşti, 1993, p. 659. A se vedea şi Gabriela Ocneanu, *Unitate şi diversitate în sistemul modal medieval bizantin*, în culegerea „Studii muzicologice”, 2001, pp. 19-28 (text inedit din 1972).

[70] *Anthologia graeca carminum christianorum.* Adornaverunt W. Christ et M. Paranikas, Lipsiae, 1871, *De octo tonis (HXOIC)* musicis, p. CXXII: „Veteres philosophos suam cuique harmoniae vim ad animos hominum commovendos tribuisse constat. Ridicule autem recentiores scriptores, cum vetera harmoniarum nomina ad octo tonos ecclesiasticos falso translata esse non perspexissent, Platonis Aristotelis Plutarchi dicta ad res diversissimas trahunt. Omnino tot et tantas vices singuli hoi subierunt, ut certam quandam indolem cuique tono tribuere difficillium sit. Equidem satis habeo versus Octoechi, satis illos quidem inanes et inficetos, hoc loco apponere", după care sunt reproduse (pp. CXXII-CXXIV) cele 8 hexastihuri dodecasilabice. Wilhelm von Christ (1831-1906) este autorul părţii introductive (*Prolegomena*, pp. IX-CXLIV) a antologiei.

al XIX-lea[71]. Deşi caracterizate în acest chip depreciativ, aceste stihuri, care pretind a zugrăvi, într-o metaforică naivă şi desuetă, caracterul fiecărui eh în parte, sunt încă în măsură a transmite ecoul concepţiei teologice în legătură cu rolul de edificare spirituală al muzicii în cadrul cultului creştin, aşa cum am primit-o din scrierile primilor Părinţi ai Bisericii. Este vorba de opt hexastihuri dodecasilabice[72] pe care le întâlnim în manuscrise, în felurite variante, încă din veacul al XIII-lea. Despre aceste versuri scrisese la începutul secolului XIX Guillaume André Villoteau (1759-1839) în *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*[73]. Traducând în franceză textul papadichiei pe care o cumpărase de la igumenul „Guébraïl", adică Gabriel, muzicograful aflat în misiune ştiinţifică în Egiptul cucerit de Napoleon a redat şi tradus în latină[74] cele opt *distihuri* dedicate ehurilor, o altă variantă decât cea cunoscută din tipărituri. Papadichia cu pricina, copiată de un Emanuel Kalos la anul 1695[75], a ajuns în cele din urmă în colecţia suplimentului grec al

---

[71] De pildă *Parakl htikh` h7oi h2mega1h o8stwl1coj* , Veneţia, *#Ek thj- ⇩El lhnikhj- Tupografi1aj Fragki1skou #Andrew1a, dia` dapan1hj Gewrgi1ou Diamanti1ou*, 1837, p. 59, 110, 162, 216, 269, 319, 368, 424. O ediţie anterioară este din 1819 (*Para` Nikol1aw0 Glukei~ tw~0 e3x #Iwanni1nwn*) şi în ea nu se află strofele pentru ehuri. Nici în celelalte ediţii consultate, mergând în sens cronologic invers (1810, 1804, 1798, 1793, 1776, 1771 etc., până la cea din 1669, cea mai veche din colecţiile Academiei Române), nu găsim aceste stihuri. Le aflăm însă în ediţia vieneză din 1793 (*Para` Markid1esi Pou1iou*), la paginile 29, 52, 75, 101, 127, 153, 177 şi 203. Dar şi în aceea veneţiană din 1812 (*Para` Nikola1w0 Glukei~ tw~0 e3x #Iwanni1nwn*), la paginile 30, 50, 71, 93, 116, 136, 160, 183. Ediţia bucureşteană a lui Hristidis şi Eliad (1836), care pare a urma celei vieneze şi celei veneţiene pomenite, dar cu un tipar mai elegant, nu au adăugat şi stihurile. Nu ştiu până când s-a perpetuat această tradiţie a tipăririi versurilor pentru cele opt ehuri, dar în ediţiile veneţiene din 1864 şi din 1883 încă le-am mai putut citi. Versurile apar şi în ediţiile romane şi ateniene mai recente. În *Octoihul ce să zice elineşte paraclitichi*, Neamţ, 1836, cu *Precuvântarea* lui Veniamin Costachi, versurile pentru cele opt ehuri lipsesc. Se pare că nici una dintre traducerile româneşti sau slavone nu conţine aceste texte extraliturgice (v. nota 56).

[72] Ioannis Vassis, *Initia carminum byzantinorum*, Berlin-New York, 2005 (Supplementa byzantina. Texte und Untersuchungen, Band 8), p. 726, 395, 182, 593, 350, 214, 538, 326. Sursele citate sunt *Anthologia graeca carminum christianorum* şi studiul lui Leo Sternbach.

[73] *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, seconde édition publiée par C. L. F. Panckoucke, tome quatorzième, État moderne, Paris, 1826, p. 426.

[74] Traducerea latinească este însă de „M. Achaintre".

[75] Ch. Astruc, Marie-Louise Concasty, *Catalogue des manuscrits grecs. Troisième partie. Le supplement grec*, tom III, Paris, 1960, p. 572: între filele 13v-14r este un capitol asupra originii şi caracteristicilor celor opt moduri; fiecare paragraf se încheie cu un distih dedicat glasului studiat. La începutul manuscrisului s-a ataşat o notiţă semnată de Amédée Gastoué care constată că volumul este „celui qui fut donné par l'higoumène Guébraïl à Villoteau, au moment de l'expédition d'Égypte". Manuscrisul a fost donat bibliotecii pariziene de Pierre Aubry în anul 1903 (p. 578).

Bibliotecii Naţionale de la Paris (Suppl. gr. 1302). *Theoritikonul* lui Hrisant redă şi el versurile, aşa cum le ştim din octoihurile tipărite[76]. Lorenzo Tardo, care le-a publicat în tratatul său din anul 1938[77], adaugă într-o notă că «in alcuni codici vengono attribuite a Teodoro di Cizico»[78]. Într-adevăr, încă din anul 1900, Leo Sternbach[79], aflându-le în cunoscutul florilegiu poetic grec din veacul al XI-lea, păstrat la Biblioteca Naţională de la Paris (ms. suppl. gr. 690)[80], le-a atribuit mitropolitului Teodor al Cizicului din secolul X, panegirist, encomiast, prieten şi corespondent al basileului Constantin al VII-lea Porfirogenetul[81]. Unul din cele 14 manuscrise colaţionate de echipa de la Copenhaga în scopul de a elabora ediţia critică a *Irmologhionului*, realizată parţial la începutul deceniului al 5-lea al secolului trecut[82],

---

[76] *Qewrhtiko`n me1ga th~j mousikh~j Crusa1nqou tou~ e3k Madu1twn*, Triest, 1832. *To` a3ne1kdoto au3to1grafo tou~ 1816. To` e7ntupo tou~ 1832. Kritikh` e7kdosh u2po`* Gewrgi1ou N. Kwnstanti1nou, Sf. Mare Mânăstire a Vatopedului, 2007. Stihurile la pp. 402-405, 410 urm., 416 urm., 422 urm., 428 urm., 434 urm., 440 urm., 448 urm.

[77] Lorenzo Tardo, *L'antica melurgia bizantina nell'interpretazione della scuola monastica di Grottaferrata,* Grottaferrata, 1938 (Collezione Meridionale diretta da U. Zanotti-Bianco. Serie III: Il Mezzogiorno Artistico). Savantul ieromonah a reprodus în întregime aceste strofe după irmologhionul datat Cryptoferr. E.γ.II. *Cf.* p. 67: „Tra i mss. neobizantini di Grottaferrata [...], notiamo qui come i più completi: il ms. E.γ.II del 1281, che ha oltre 1917 tipi di strofe-irmi" (v. p. 333, nota 1: «1934 irmi»). Versurile se află la paginile: 363, 367, 370, 373, 375, 377, 379, 382. *Cf.* L. Tardo, *L'Ottoeco nei mss. melurgici* (I), în: *Bollettino di Grottaferrata*, a. II., fasc. I .

[78] Lorenzo Tardo, *L'antica melurgia bizantina...*, p. 363.

[79] Leo Sternbach, *Analecta Byzantina*, în: *České museum filologiscké,* vol. 6, 1900, pp. 291-322. Recenzie de K. Krumbacher în Byzantinische Zeitschrift 10, 1901, p. 315: „5. Des Theodoros von Kyzikos Gedicht auf den Oktoechos, das ohne Autornamen schon bei Christ-Paranikas, Anthologia graeca carm. christ. S. cxxii ff., gedruckt worden ist; [...]. Den Theodoros von Kyzikos hält St. für identisch mit dem Bischof Theodoros von Kyzikos, der im 10. Jahrh. ein im Cod. Vatic. gr. 1246 erhaltenes Enkomion auf den hl. Blasios verfasst hat".

[80] G. Rochefort, *Une anthologie grecque du XI^e s.*, în: Scriptorium, vol. 4 , 1950, pp. 3-17.

[81] K. Krumbacher, *Geschichte der Byzantinischen Litteratur*, München, 1897, p. 169 (Theodoros, Metropolit von Kzyikos, Panegyriker), p. 390 (Theodoros, Bischof von Kzyikos, 13. Jahrh. [*sic*]); Hans-Georg Beck, *Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich*, München, 1959, p. 570 (menţionat numai ca autor al encomiului pentru Sf. Vlasie). *Épistoliers byzantins du X^e siècle* édités par Jean Darrouzès, Paris, 1960 (Archives de l'Orient chrétien, 6), p. 26 (33 scrisori din corespondenţa cu Constantin, din care 8 ale împăratului). Ilias Anagnostakis, *Ou3k ei7sin e3ma` ta` gra1mmata. Ιστορία και ιστορίες στον Προρφυρογέννητο*, în: *Symmeikta*, vol. 13, 1999, pp. 97-139.

[82] *The Hymns of the Hirmologion,* Part I, transcribed by Aglaïa Ayoutanti and Maria Stöhr, revised and annotated by Carsten Høeg with the assistance of Jørgen Raasted, Copenhagen, 1952 (*Monumenta Musicae Byzantinae*, vol. VI). Laur. Γ 9, pergament, ff. 5-89, datat „early XII^th cent. or perhaps even late XI^th cent." (*The Hymns of the*

codice păstrat în biblioteca Marii Lavre athonite, conţine o variantă a ciclului celor 8 scurte poeme consacrate ehurilor bizantine. Această variantă a „epigramelor" a fost publicată de Antonios A. Alyghizakis în teza sa din anul 1985[83] „întrucât – scrie dânsul – sunt destul de vechi şi sunt semnificativ diferite faţă de cele din cărţile tipărite"[84]. O versiune diferită a unor versuri închinate celor opt ehuri a fost publicată în anul 1960 de Silvio Giuseppe Mercati (1877-1963), după un manuscris athonit din veacul al XV-lea[85]. Între filele 64-65^{v} ale acestui codice copistul anonim a notat 32 de sti1coi i3ambikoi` ei3j tou`j o3ktw` h7couj, respectiv 8 tetrasti1ca i3ambika, precedate de un pro1logoj dia`sti1twn (5 + 2 iambi), în care identificăm un alt gen de expunere decât aceea descriptivă a hexastihurilor lui Teodor, exprimată în vocabularul etic al modurilor. Aici avem parte de un soi de tâlcuire teologică a semnificaţiei fiecărui eh şi numele lui Ioan Damaschinul este evocat la tot pasul: #Iwa1nhj *fe1listoj* e8k Daskalo1gen („cel mai bun, excelent", sufixul adverbial *-o1gen*; la ehul 1 autentic), me1lisma *terpnoù* #Iwa1nhj *e3mme1lei* („agreabil, încântător, vesel"; la ehul 4 autentic), o2glukuj #Iwa1nhj (la ehul 1 plagal), pasi profai1twn Damaskwn- #Iwa1nou (la plagalul ehului 4).

Chiar dacă nu în întregime, ci numai sub forma unor distihuri decapentasilabice, stihurile ehurilor au fost traduse în româneşte, într-o formă prelucrată sintetic, de Anton Pann. Fiecare din cele opt glasuri după care s-au rânduit cântările anastasimatarului „tradus" după versiunea „în sistema cea veche" a serdarului Dionisie Fotino[86] poartă în frunte câte un asemenea distih, inspirat din versurile greceşti: „Ehul întâiu se începe întâiere aducând,/ Tonurile Melodiĭ cu dulceaţă producând", „Al doilea Ehŭ urmează, l'al doimei rând păşind,/ Cu duioasa[-]i Melodie pe cel din tâiŭ covârşind", „Al treilea Ehŭ se'ncepe

---

Hirmologion, Part I, pp. XIV-XV). În catalogul Spyridonos-Eustratiades poartă nr. 249 (p. 32). Alyghizakis îl datează din secolul X (p. 119).

[83] *Η οκταηχία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία* (cf. nota 15), pp. 119-121.

[84] Alyghizakis, p. 120, nota 20. Autorul le numeşte *επιγράμματα* şi le compară cu acelea, în mare parte identice, aflate în alt manuscris vechi, anume Leimonos 295 (f. 205 şi următoarele). *Cf.* şi p. 52, nota 157, unde citează eseul lui Const. Sathas, *Istorikoù dokiì mion peri` qea1trou kai` thj- mousikhj- twn- Buzantinwn-*, Veneţia, 1878. Între paginile 151–152 (rna'-rnb') ale *Introducerii*, eruditul grec reproduce epitetele ataşate ehurilor, citând pe Hrisant (ediţia princeps din 1832, pp. 142-168).

[85] S. G. Mercati, *Intorno ai versi sugli otto echi e sui quattro evangelisti contenuti nel codice del Monte Athos 4279 (Iviron 159) del secolo XV*, în: *Byzantion*, 29-30 (1959-1960; Bruxelles, 1960), pp. 175-186. Sumar descris de Sp. Lambros, *Catalogue of Greek Manuscripts on Mount Athos*, vol. II, nr. 4279, Cambridge, 1890, p. 38.

[86] *Nuoul Anastasimatar. Tradus şi compus după sistema cea veche a serdarului Dionisie Fotino şi didicat Prea Sfinţitului şi de Dumnezeu alesului Episcop D. D. Filoteĭ Buzău. De Anton Pann. Bucureşti 1854. În Tipografia lui Anton Pann.* Distihurile sunt la paginile 1, 36, 72, 106, 144, 182, 215, 249.

simplu, cam gărgăunos,/ Dar însă este eroic şi dulce armonios", „Ehŭ al patrulea'n pornire dând Ton viŭ şi luminat,/ Urmează mai panigiric, cu dulceaţă 'mpreunat ", „Lăturaşu 'ntâiŭ urmează păşind dulce 'nbunător,/ Şi mai mult în rugi ş'în plângeri face pre umilitor", „Al şaselea ehŭ urmează micst şi hromatic călcând,/ De plâns şi de bucurie melodie producând", „Ehul greŭ având jos Tonul greŭ şi simplu s'a numit,/ Dar însă şi melodia'ĭ se declină felurit", în fine „Lăturaşul al Patrulea fiind în Tonul major,/ Ca un după al săŭ merit, merge'n urma tutulor"[87].

Cum observase Wilhelm von Christ în prologul antologiei sale, „scriitorii mai recenţi, străduindu-se în chipul cel mai rizibil (*ridicule*) a echivala ehurile muzicii bisericeşti cu armoniile celor vechi, nu au observat că de fapt aceştia din urmă, adică Platon, Aristotel, Plutarh, se refereau la lucruri cu totul diferite". Constatarea acestei neconcordanţe a generat încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dar mai cu seamă în jurul anului 1900, o polemică destul de încinsă în care s-au putut auzi vocile celor mai însemnaţi muzicologi şi teoreticieni ai vremii. Dar puţini au fost aceia care au negat cu desăvârşire dimensiunea etică, etosul muzical, reflectarea diferenţiată a fiecărei structuri modale în componenta umană afectivă şi spirituală, rolul catharctic al muzicii, aşa cum îl propovăduia de pildă Aristotel[88]. Paralelismul acesta între „mişcările sunetelor" şi mişcările sufletului[89] are o istorie străveche şi tradiţia lui este comună atât orientului cât şi occidentului. „Bizantinii au vrut, imitându-i pe vechii greci, să aplice *ethosul* (hJqoj) propriilor sisteme muzicale. În *Octoihul* atribuit lui Ioan Damaschinul, după catismele şi canoanele proprii fiecărui eh, autentic sau plagal, se găsesc acele sextine iambice în care glasul respectiv este elogiat. Aceste epitete reprezintă la rândul lor o tradiţie comună Răsăritului şi Apusului.

---

[87] Şi versurile reproduse şi traduse în limba latină de Villoteau sunt distihuri (dodecasilabice) şi conţinutul lor exprimă rezumativ aceleaşi caracteristici atribuite etosului modal.

[88] *Polit.*, VIII, p. 7.

[89] Evanghelos A. Moutsopoulos, *Modal „Ethos" in Byzantine Music. Ethical Tradition and Aesthetical Problematic*, in: XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Viena, 4-9 octombrie 1981. Akten, II. Teil, 7. Teilband: Symposion für Musikologie [...], Viena, 1982. Publicat în Jahrbuch des Österreichischen Byzantinistik, vol. 32, nr. 7, 1982, p. 3. K. Filoxenhj, *Lexikon thj Ellhnikhj ekklhsiastikhj mousikhj*, Constantinopol, 1869, p. 102. C. Sathas, *Istorikon dokimion*, p. rna': «En tei ekastou hcou thj proshmeiwqeishj leitourgikhj biblou euchtai ekasticon epigramma emhneuon safwj to`e thyuche diegeiromenon aisqhma hJqoj u' ekasthj twn ekklhsiastikwn toulwn amoniwn» (sublinierea îmi aparţine). Pentru doctrina antică a *ethosului*, dintre lucrările vechi dar devenite clasice: Fr. Aug. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, I, Gand, 1875, livre II, chap. II, § III, pp. 178-207. Mai recent, Andrew Barker, *Greek Musical Writings*, vol. I, *The Musician and his Art*, Cambridge University Press, 1984, *cf. Index* (*sub*: ethos, character, *mimēsis*, soul).

Într-adevăr, teoreticienii latini ai evului mediu utilizează, pentru a caracteriza modurile lor, expresii asemănătoare caracteristicilor bizantine". Am citat din vechea teză a lui Edmond Bouvy[90] care, la rândul său, trimite la *Prolegomena* cardinalului Jean-Baptiste Pitra care prefaţează primul tom, apărut cu doar zece ani mai devreme, al *Analectelor sacre*[91]. Savantul ierarh benedictin recompune un tabel[92] după cele găsite într-un prăfuit manuscris latinesc, în care Notker Balbulus însemnase „cu candoare"[93] următoarele echivalenţe:

[OCTO TONI] *Modi græci* (I. Doricus; II. Ypodoricus; III. Phrygius; IV. Ypophrygius; V. Lydius; VI. Ypolydius; VII. Mixolydius; VIII. Eolius) corespunzând „modurilor" latine (*Modi latini*: I. Authenticus; II. Plagius; III. Authenticus II; IV. Plagius II; V. Authenticus III; VI. Plagius III; VII. Authenticus IV; VIII. Plagius). Modurilor astfel echivalate le corespund următoarele caracteristici: I. *Gravis* (hypoj a'); II. *Mœstus* (pl. a'); III. *Mysticus* (b'); IV.

---

[90] Edmond Bouvy, *Poètes et mélodes. Étude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Église grecque*, Nîmes, 1886, p. 251.

[91] Joannes Baptista Pitra, *Analecta sacra spicilegio Solesmensi parata*, I, Parisiis, 1876.

[92] J. B. Thibaut, *Assimilation des «êchoi» byzantins et des modes latins* (v. nota 34), p. 79, face această remarcă oarecum sarcastică (şi suntem abia în 1900!): „A vrai dire, on s'est généralement trop contenté d'afficher sur des tableaux synoptiques le soi-disant dissentiment des auteurs grecs & latins". Autorul acestui enunţ prezintă el însuşi, în continuare, un tablou al nomenclaturilor paralele (ehurile bizantine, Manuel Bryennios, Notker, Hucbald şi latinii, bizantinii şi grecii moderni). Un astfel de „tablou" mai recent a confecţionat Peter Jeffery în cuprinsul studiului său din 2001 (p. 153, Table 6.1). Autorul a utilizat drept surse: (1) O. Strunk, *Intonations and Signatures of the Byzantine Modes*, în: *Musical Quarterly*, vol. 31, 1945, pp. 339-355 (repr. în *Essays*, New York, 1977, pp. 19-36); (2) Terence Bailey, *The Intonation Formulas of Western Chant*. (Studies and Texts 28), Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1974, pp. 18-19; (3) Jørgen Raasted, *The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Music Theory*, CIMAGL vol. 45, 1983, p. 13 (pentru *Hagiopolitēs*); (4) Vat. Barb. 300, *apud* Tardo, pp. 151-163 (pentru *Papadikē*). Ar fi fost interesant să adauge în tabel şi Gevaert, vol. I, pp. 198-199. Vincent Hunink, *Apuleius of Madauros, Florida*, edited by..., Amsterdam, 2001, (IV) (1)Tibicen quidam fuit Antigenidas, omnis uoculae melleus modulator et idem omnimodis peritus modificator, seu tu uelles Aeolion simplex siue <*I*>asti<*um*> uarium seu L*u*dium querulum seu Phrygium religiosum seu Dorium bellicosum. (Sublinierile îmi aparţin).

[93] Pitra, *Analecta*, p. LXX: „[...] deduci potest ex quibusdam præconceptis opinionibus de modorum indole, quas candide referre videtur veteris codicis tabella sequens, in quam incidi, dum de Notkero Balbulo schedas pulvereas excuterem meas, quæ procul dubio aliunde notissima sunt". Scurta scriere despre muzică atribuită lui Notker s-a editat, după Gerbert, *Scriptores de musica*, t. I, în *Patrologia Latina* a abatelui Migne, vol. CXXXI, Paris, 1853, col. 1169-1178 (*Notkeri de musica*). Capitolul intitulat *de octo modis* (col. 1173-1176), în versiunea germană veche (textus theotiscus), cu *interpretatio latina* alături, nu cuprinde nici o aluzie la ethosul modal.

Harmonicus (pl. b'); V. *Jocundus* (g'); VI. *Devotus* (barus); VII. *Angelicus* (d'); VIII. *Perfectus* (pl. d').

După numai 9 ani, concluzia lui Bouvy este mult mai conciliantă decât judecata cam brutală a lui von Christ: „Aceste caracteristici morale au avut cu siguranţă la origine o reală valoare. În intenţia Bisericii şi a melozilor înşişi, melodiile sfinte nu sunt decât tălmăcirea sensibilă a rugăciunii şi a veneraţiei”[94].

Care sunt aşadar caracteristicile acestor ehuri, exprimate în metafore ce au părut unora de un gust îndoielnic? Ele pot fi rezumate de câte un epitet (sau mai curând două) concis, sintetic, care de cele mai multe ori, dacă nu chiar întotdeauna, întâlneşte sau intersectează antica definiţie a hJqoj-ului hărăzit fiecărei armonia.

Pentru a simplifica, voi cita succinta enumerare înfăţişată de Constantin Sathas în introducerea[95] la *Istorikoˆ dokimion*:

❖ ehul 1 autentic: megaloprephj (măreţ, magnific[96]) kai` semnoj (venerabil, august, sfânt [semnomai]);

❖ ehul 2 autentic: melicroj (dulce ca mierea) kai` glukuvatoj (şi cel mai dulce [*dulcissimus*]);

❖ ehul 3 autentic: andrikoj (bărbătesc, viril, curajos[97]);

---

[94] Edm. Bouvy, *Poètes et mélodes*, p. 253: "Ces caractéristiques morales avaient certainement, à l'origine, une valeur réelle. Les mélodies sacrées, dans l'intention de l'Église et des mélodes eux-mêmes, ne sont que l'interprétation sensible de la prière et de l'adoration."

[95] C. Sathas, *Istorikoˆ dokimion*, p. rna'. *Cf.* şi Alyghizakis, pp. 52-53: ο πρώτος ήχος είναι στη κατάταξη αξιολογικά πρώτος. [...] στον ήχο αυτό αποδίδονται τα ιδιώματα του αρχαίου δώριου τρόπου. Στη συνέχεια ο δεύτερος ήχος, ηδονικός και μελιχρός, υπονοεί το χαρακτήρα του λύδιου τρόπου· ο τρίτος, άκομψος, απλός και ανδρικός, του φρύγιου· ο τέταρτος, πανηγυρικός, χορευτικός και μεγαλοπρεπής, του μιξολύδιου· ο πλάγιος του πρώτου, φιλοικτίρμων, θρηνώδης και διεγερτικός, του υποδώριου· ο πλάγιος του δευτέρου, ηδονικός και γλυκύς, του υπολύδιου· ο βαρύς, απλός, ανδρώδης και ησυχαστικός, του υποφρύγιου και ο πλάγιος του τετάρτου, θελκτικός και ελκυστικός, του υπομιξολύδιου. Acelaşi, p. 36 (tablou al corespondenţelor: Hucbald, Notker, Pachymeres şi Bryennios, *Hagiopolites*, Pseudo-Damaskenos). Moutsopoulos, *Modal „Ethos” în Byzantine Music*, pp. 3-4: „In fact, these epigrams are hymns celebrating each one of the eight officially recognized modes of byzantine music, which are thus personified. The similarity of characters existing between the «ethos» which is supposedly proper to each one of them, and that which is respectively attributed to each one of the ancient" «harmonies» is more than obvious. The most prominent among these characters are virility in simplicity (first mode), rejoicing in dance (fourth and first plagal mode), complaining in sorrow (first plagal mode, again, with probable allusion to its double scale), and military courage («barys» mode, with evident allusion to its name)."

[96] K. Filoxenhj, *Lexikon*, p. 146: (ie Axiwmatikon). Apuleius, *Florida*: «bellicosum» (*cf.* Gevaert, I, p. 198-199). Vincent Hunink, *Apuleius of Madauros*, IV, 1 (*vide supra*).

[97] Apuleius, *Florida*: «religiosum» (*cf.* Gevaert, I, pp. 198-199). Vincent Hunink, *Apuleius of Madauros*, IV, 1 (*vide supra*).

❖ ehul 4 autentic: panhgurikoj (*în legătură cu o sărbătoare naţională*: sărbătoresc, solemn, pompos) kai` coreutikoj (*în legătură cu corul dansatorilor sau al coriştilor*: coreuvw = a sărbători, a celebra prin dans);

❖ ehul 1 plagal: qrhnwdikoj (care glăsuieşte un cântec de jale[98]) kai` filoiktivmwn (milostiv, plin de compasiune); ehul 2 plagal: epikhdeioj (funebru[99]) kai` en tauvtw/ trufhrikoj (şi în acelaşi timp plăcut, voluptuos);

❖ ehul 3 plagal: hJsucastikoj (potrivit pentru a linişti sufletul[100]);

❖ ehul 4 plagal: qelktikoj (care vrăjeşte, îmblânzeşte, linişteşte[101]).

Dar ştiut este că nu toate ehurile au numai o scară. Unele se desfăşoară pe două sau chiar pe trei scări (cazul ehului 4 autentic). Apoi am văzut că acelaşi epitet se întâmplă să caracterizeze două ehuri diferite (al 4-lea şi primul plagal). În sfârşit: „tacturile" irmologic, stihiraric, papadic, categorii agogice şi stilistice care conferă modurilor înfăţişări

---

[98] K. Filoxenhj, *Lexikon*, 114 (qrhnwdiva): Melwdiva tij qlivera kai` ojurtikhv, hJ kata` touj cudaiouj, kaleitai «Moirologi» ou{to luphron kai` qrhnwdej hJj givnetai fusikwj ajpo` tou` Upodwrivou hJ Plagivou tou~ A'. hJchou, wJj eijpei`n kai` to` Argon Stichrarikon mevloj autou~ pl. A'. oJper carakthrizei to` Qrhnwdej hJj? « Qrhnwdoj ei\su, kai` filoiktivmwn aganˆ ». Iwavnnhj oJ Damaskhnojˆ. (Ide Epitaivoj Qrhnoj).

[99] De la ejpi` + khdoj = grijă, solicitudine, tristeţe, amărăciune, doliu. K. Filoxenhj, *Lexikon*, p. 87-88 (Epikhdeion kai` Epikhdeioj). (6) O{ qrhnwdoj stivcoj, oJstij carakthrizei to` luphron hJj « Ote ejk tou~ xuvlou Se nekron » hJ kai` to` ejpi` twJ Prosomoiwvtoulw « Deute telautaion [*sic*] aspasmovn ». Apuleius, *Florida*: «simplex» (*cf.* Gevaert, I, pp. 198-199). Vincent Hunink, *Apuleius of Madauros*, IV, 1 (*vide supra*).

[100] K. Filoxenhj, *Lexikon*, p. 106 (5): hJj ti to` oJmoion carakthrizei Eijsmologikwj toˆ Dwrivon hJ Prwtovn hJchon, oJstij meta` toˆ Hsucastikoˆ toutoˆn, kai` a{ma oJmoia carakthristika` swvzei kai` carakthra semnoˆn, projbeltivwsin twˆn hJdwˆn, (kaqwj o{ qeioj Plavtwn fronei~ peri` toutou) ajpo` thj eijsagwghj tou~ &Esw qematismou~ thj fqorikhj poiovthtoj tou~ b'. hJchou, kai` tou~ Eijsmologikou~ mevlouj tou~ Hgemonikou~ kai` drasthriou Klavdou « Toˆn tavfon sou Swthr » ou{toi braceij fqovggoi tou~ Eijsmologikou~ mevlouj proxenousi to` aijwmatikoˆn kai` megaloprepej hJj, kai` eijsthnikhˆn katastasin thj yuchj. *Aristidis Quintiliani de musica libri tres*. Edidit R. P. Winnington-Ingram, Lipsiae MCMLXIII, p. 40[15] (p. 43 Meibom). Rudolf Schäfke, *Aristeides Quintilianus Von der* Musik. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von ..., Berlin-Schöneberg, 1937, p. 228: «beruhigende». François Duysinx, *Aristide Quintilien, La musique*. Traduction et commentaire, Liège, 1999, p. 162[13]: «apaisants». Dar Apuleius, *Florida*: «varium» (*cf.* Gevaert, I, pp. 198-199): baruvn? Vincent Hunink, *Apuleius of Madauros*, IV, 1: «uarium», (*vide supra*).

[101] De la verbul qevlgw = a atrage, a fermeca prin farmece, a seduce, a fascina, a calma, a îmblânzi, a linişti.

diferite[102]. Iată tot atâtea motive care ne-ar interzice să acordăm un caracter etic unic tuturor aspectelor unui anume eh. În realitate, după cum este ştiut, socotim nu doar opt, ci de cel puţin două ori mai multe ehuri[103], astfel încât „este evident că *ethosurile* modale enumerate în cele opt epigrame sunt cu totul fictive şi inventate" (fictitious and invented)[104] şi nu au nici o legătură cu atributele reale ale modurilor caracterizate în acel fel. Am perceput în aceste rânduri ale lui Evanghelos Moutsopoulos un ecou al mustrării pe care Wilhelm von Christ o administra acelor versuri „inanes et inficetos". „Fără îndoială, autorul epigramelor izbuteşte să emită şi unele observaţii valide, dar de fapt extrapolează propriile sale concepţii dincolo de orice limită admisă"[105]. Astfel încât ar trebui de acum încolo să abandonăm căutarea sterilă a surselor din care s-a inspirat Teodor al Ciziculului, dacă într-adevăr acesta este autorul epigramelor, anume în ce măsură a fost el influenţat de teoria damoniană[106] a ethosului, o teorie care, de altminteri, ar putea fi ea însăşi invalidată drept un produs al purei fantezii[107]. „Dimpotrivă, problema consistă în a căuta noi criterii în scopul de a purcede la reevaluarea noţiunii de *ethos* modal în muzica bizantină, o evaluare care, departe de a fi morală sau numai moralistică, ar trebui să fie una pur estetică"[108]. Ne întrebăm însă ce ar fi ca reevaluarea de care vorbeşte filosoful modern să se orienteze după alte criterii, poate mai apropiate de însuşi duhul în care s-au făurit mai întâi textele imnografice împreună cu melosul care negreşit le-a însoţit dintru început şi apoi versurile despre ehuri, înscrise şi acestea sub rubrica poeziei religioase extraliturgice. Într-adevăr, după un sfânt părinte al Bisericii, Clement Alexandrinul, „poţi interpreta şi altfel; chitara [kiqara] poate fi înţeleasă ca fiind o simfonie muzicală bisericească între lege, profeţi, apostoli şi Evanghelie; şi acordul merge mai departe: acordul fiecărui profet cu cele spuse de ceilalţi profeţi"[109]. Dar o

[102] Aceste exemple sunt împrumutate din scurtul eseu al lui Moutsopoulos.
[103] Moutsopoulos, *Modal „Ethos"*, p. 5: „at least seventeen modes".
[104] ibidem.
[105] ibidem.
[106] Pentru Damon Atenianul, a cărui teorie despre etica muzicală a influenţat profund pe filosofii care i-au urmat (în primul rând pe Platon şi pe Aristotel), a se vedea François Lasserre, *Plutarque, De la musique*. Texte, traduction, commentaire précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, Olten & Lausanne, 1954, cap. VI: *Damon d'Athènes* şi VII: *La postérité de l'éthique damonienne* (pp. 53-80), dar şi cap. VIII: *L'éthique musicale au IV^e siècle* (pp. 88-97) .
[107] Aşa susţine E. Moutsopoulos, citând pe J. Chailley, *Le mythe des modes grecs*, în: *Acta musicologica*, vol. 28, 1956, pp. 137-163.
[108] Moutsopoulos, *Modal „Ethos"*, p. 5.
[109] Clement Alexandrinul, *Scrieri*, partea a II-a. *Stromatele*, traducere, cuvânt înainte, note şi indici de Pr. D. Fecioru, Bucureşti, 1982 (Părinţi şi scriitori bisericeşti, 5), *Stromata a VI*-a, 88, 5, p. 436. *Cf.* Clemens Alexandrinus, *Stromata*, Buch I-VI.

interpretare cu adevărat teologică a temeiului duhovnicesc al ehurilor, în succesiunea şi interdependenţa lor în cadrul sistemului octoehal, am aflat în acest fragment din scrierea Sf. Nicodim Aghioritul despre canoanele dedicate de Sf. Cosmas de Maiuma praznicelor împărăteşti şi ale Maicii Domnului, în viziunea lui Teodor [Ptocho]prodromos, scriitor bizantin din veacul al XII-lea[110]:

„De vreme ce sfinţitul Cosmas a întrebuinţat pentru canoanele sale muzicale obişnuitele ehuri ale cântării, am socotit că s-ar cuveni să arătăm cititorilor, ca pe un soi de ingredient, părerile în legătură cu acestea ale lui Teodor[111]. Ehurile, cum ştie oricine, sunt opt, dintre care patru drepte şi stăpânitoare şi înaintemergătoare[112], iar celelalte patru piezişe[113] sau oblice celor drepte. Cosmas ierarhul le-a folosit pe toate, afară de unul, plagalul primului eh. El le foloseşte cu bună rânduială şi cu desăvârşită potrivire. Pentru că el compune în primul eh pentru prima sărbătoare, adică aceea a Naşterii Mântuitorului. Pe al doilea eh îl foloseşte pentru a doua sărbătoare, adică la Teofanie şi la Botezul Domnului. Pe al treilea eh la al treilea praznic al Domnului, adică la Întâmpinare, care deşi este a doua după rânduiala firii, adică după mersul soarelui şi al lunii, este a treia. Al patrulea eh la a patra sărbătoare, a Floriilor, căci este a patra de la Naşterea Domnului (întrucât Tăierea împrejur nu se socoteşte, fiind a legii celei vechi a iudeilor)[114]. Şi Bunavestire se omite, nu pentru că nu ar fi o sărbătoare a Domnului, ci pentru că uneori cade înainte de Duminica Floriilor, alteori după. Ajungând la Săptămâna cea Mare a Patimilor, melodul trece peste ehul întâi plagal, deoarece acest eh este potrivit sărbătorii şi bucuriei[115], deci nicidecum nu s-ar potrivi cu întristarea şi cu suferinţa[116]. Pentru această săptămână foloseşte din plin[117] ehurile al doilea plagal şi al doilea [autentic]; întrucât aceste zile sfinte sunt ale întristării, urmează că şi

---

Herausgegeben von Otto Stählin, in dritter Auflage neu herausgegeben von Ludwig Früchtel, Berlin, 1960 (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte. Clemens Alexandrinus, Zweiter Band), p. 476: „laoij d' a5 kai`a7 lwj mousikhn sumfwnian thn ek8klhsiastikhn nomou kai`profhtwn ou2ou~kai`aposto1wn sun kai`twqeuaggeliwn oth1 te u2obebhkuian, thn kaq' ekaston profhtn kata`taj metaphdhseij twn proswpwn sunwdian".

110 *Eortodromion htoi Ermhneia eij touj asmatikoij kanonaj twn Despotikwn kai` Qeomhtorikwn eortwn*, Veneţia, 1836, pp. kd'–ke'.

111 *Cf. Eortodromion*, p. iz' şi ih': *o sofoj Qeodwroj o kaloumenoj Ptwcoj Prodromoj*.

112 oqoi`kai`kuklioi kai`prohgoumenoi.

113 twn oqwn plagioi. Radicalul ΠΛΑΓ evocă ideea verbului „a rătăci".

114 w nomikwtera kai`ioudaikwtera.

115 panhguristhj kai`carietij.

116 kai`den armozei eij lupn kai`paqoj.

117 katakosmwj.

ehurile sunt de jelanie[118]. Şi cu toate că Patimile Domnului sunt pricină bucuriei de obşte, totuşi nu poate fi suflet, afară doar dacă este cu totul uscat şi sălbatic, care să nu sufere şi să plângă în aceste sfinte zile. Când sfinţitul Cosmas[119] ajunge[120] la Cincizecime, foloseşte ehul al treilea plagal, adică pe baruj, prin aceasta imitând, cum socotesc eu, acel glas care a coborât din Cer peste sfinţii şi sfinţiţii Apostoli, după cum este scris în *Fapte*, 2, 2[121]. După aceea, ultimul eh, adică lăturaşul lui patru, pe care de Duhul Sfânt inspiratul scriitor de cântări[122] l-a întrebuinţat pentru cea din urmă sărbătoare, adică a Înălţării Sf. Cruci, pentru că, deşi cursul timpului (ciclul temporal)[123] începe toamna târziu şi în pragul noului an, adică [la mijlocul lui] septembrie, făcându-se din acesta prima sărbătoare, cu toate acestea, este cea din urmă. Căci sărbătoarea aceasta lucrează la multă vreme (la mulţi ani, adică în timp istoric) după Înălţarea Domnului[124]. Mai mult, plagalul lui patru se potriveşte cu sărbătoarea Înălţării Sfintei Cruci: patru, pentru cele patru părţi ale Crucii[125]. Întrucât lăturaş (plagal), pentru înrudirea cu încrucişarea, adică lemnul transversal (tou~ plagiou xulou tou~ Staurou~) care se încrucişează (se uneşte) cu lemnul drept (me`to`orqion xulon ausou~), prea frumos înfăţişând astfel Crucea[126]. Dar pentru ce dumnezeiescul Cosmas[127] foloseşte ehul al patrulea şi la împărătescul praznic al Schimbării la Faţă, precum l-a folosit şi la Florii? Fără îndoială din pricina caracterului sărbătoresc[128], căci unei sărbători panegirice i se

---

[118] penqikoi

[119] o(sioj Kosmaj.

[120] e;rqasen, de la verbul fqavnw 'a ajunge primul', prin opoziţie cu vb. u(stereu.

[121] kai` e;geneto a;fnw ejk tou~ ouranou~ hjcoj wJsper feromenhj pnohj~ biaiaj kai` ejplhrwsen o{lon toǹ oi\kon ou| hjsan kaqhmenoi. Şi din cer, fără de veste, s-a făcut un vuiet (hjcoj), ca de suflare de vânt ce vine repede, şi a umplut toată casa unde şedeau ei.

[122] o(qespesioj.

[123] o(tou~ cronou drovmou.

[124] meta` pollaj ejtwn periovdou, u{stera ajpo` thj tou~ Kurivou ÔAnalhyin.

[125] dia` thj tetrameleian tou~ Staurou~.

[126] În legătură cu sensul adjectivului plavgioj (oblic, alăturea cu drumul), o mărturie interesantă, deşi apocrifă, este *Acta Petri cum Simone* (cf. *Acta Apostolorum Apocrypha*, ed. de R. A. Lipsius şi M. Bonnet, Leipzig,pp. 1891-1903, vol. I$_2$, pp. 45-103). Scrierea apocrifă este din secolul al II-lea şi redă discursul Sf. Petru în timp ce era răstignit. La un moment dat, adresându-se mulţimii care asista la martiriu, el spune: «Duhul spune: Ce este Hristos altceva dacă nu Cuvântul, *sunetul* (hjcoj) lui Dumnezeu? Deci Cuvântul este acest lemn drept pe care sunt răstignit. Dar *sunetul* (hjcoj) este lemnul pus cruciş (plavgioj), adică firea omenească. Iar pironul care ţine acest lemn cruciş (plavgioj) peste cel drept, în mijloc, este întoarcerea şi pocăinţa omului». *Cf.* Jeffery, *The Earliest Oktōēchoi* (citat mai sus), p. 155.

[127] o(qeioj.

[128] dia`to`panhgurikoǹ tou~ cronou.

cuvine a i se cânta un eh panegiric. Fără îndoială, iarăşi, întrucât s-a cântat la această sărbătoare acest al patrulea eh, de aceea melodul[129] a ales să cânte plagalul al patrulea, pentru sărbătoarea care urmează, a Înălţării Sfintei Cruci".

Verses of the eight Modes and the Age of Octoechos

ABSTRACT

The topic of the grassroots of *octaechia* (h2 oktahcia1) as a taxonomical principle concerning the eight modes of the Byzantine music, as well as the octoechos in terms of liturgical book to which this principle has been applied (or has originated from), has undergone several periods of time while being object to research study. Since the legendary paternity of Saint John Damascene, the pioneer of the semiography and Byzantine hymnography in church tradition, passing through the reevaluation from the first decade of the last century, resulting in considering the octoechos of Severus, the Monophysit Patriarch of Antioch (V-VI c.), as being the first certification of the hymnographical octaechia, the recent studies in which, refuting the afore-mentioned hypothesis, written proofs had been revealed, including fragments on papyrus, prior to Damascenian epoch (Greek, Georgian, Armenian, Syrian, Arabic manuscripts, some recently discovered), try to prove that the origin of the cult book, structured on the eight-week continuous sequence of the Christian liturgical calendar, is hagiopolitan (Palestinian), therefore reflecting the liturgical service of the cathedral in Jerusalem.

The equivalence of the eight echoi (modes) of the psaltic theory with the *harmoniai* (a2rmoniai) of the Hellenic ancestry has been regarded from the beginning of more rigorous investigations on the phenomenology of the Byzantine musical art, as an artificial construction. But even those short dodecasyllabic poems, devoted to each echos that can be encountered within the Greek octoechoi in which the old ethos-doctrine of the Hellenic *harmoniai* late reflexion has been seen, have been considered, by the scolars who scientifically managed to publish and decipher the Byzantine musical monuments, factical poetical improvisations lacking any real ground. They appear in manuscripts starting with the XII century, in different variants, among which one later on (XVth century), published only in the midst of the last century. The most common variant that can be found in the printed

[129] o2Melwdoj1.

books, seems to have an author, the Bishop Theodore of Cyzicus, a correspondent, among others, of emperor Constantine VII Porphyrogenitus. Although these rhymes, that pretend to portray in a naïve and obsolete metaphor, the character of each echos, have been considered, in the first scientific printed anthology, as „barren and dull (uninspired)" (*illos* [...] *inanes et inficetos*), they are still able to transmit the echo of the theological conception in connection with music's role of spiritual loftiness of music within the Christian cult, the way it is encountered in the first writings of the Fathers of Church, as well as other authors close to our days, such as Saint Nicodemus the Hagiorite.

Bibliografie selectivă

Astruc Charles, Concasty Marie-Louise, *Catalogue des manuscrits grecs.* Troisième partie. Le supplement grec, tome III, Paris, 1960.

Baumstark Anton, *Festbrevier und Kirchenjahr der syrischen Jakobiten. Eine liturgiegeschichtliche Vorarbeit auf Grund hslicher Studien in Jerusalem und Damaskus*, Paderborn, F. Schöningh, 1910.

Bouvy Edmond, *Poètes et mélodes. Étude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Église grecque*, Nîmes, 1886.

Clement Alexandrinul, *Scrieri*, partea a II-a. *Stromatele*, traducere, cuvânt înainte, note şi indici de Pr. D. Fecioru, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1982.

Der Barnabasbrief. Übersetzt und erklärt von Ferdinand R. Prostmeier, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1999.

Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, seconde édition publiée par C. L. F. Panckoucke, tome quatorzième, État moderne, Paris, 1826.

Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie (DACL), Letouzey et Ané, Paris, 1924-1953.

Die Apostolischen Väter. Griechisch-deutsche Parallelausgabe, Mohr Siebeck, Tübingen, 1992.

Douwen W. J. Van, Land J. P. N., *Joannis Episcopi Ephesi Syri Monophysitae commentarii de beatis orientalibus et historiae ecclesiasticae fragmenta*, Amsterdam, 1889.

Erbiceanu C., *Imnologia Epoceĭ până la Damascen*, BOR 7, 1883.

Frøyshov Stig Simeon R., *The Early Development of the Liturgical Eight-mode System in Jerusalem*, în: St. Vladimir's Quarterly, vol. 51, nr. 2-3, 2007.

Géhin Paul, Frøyshov Stig, *Nouvelles découvertes sinaïtiques: à propos de la parution de l'inventaire des manuscrits grecs*, în „Revue des études byzantines", nr. 58, 2000, pp. 167-184.

Gerbert Martin, *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, San-Blasianum, 1774.

Hymnus und Troparion. Studien zur Gerschichte der musikalischen Gattungen von Horologion und Tropologion, în „Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußicher Kulturbesitz", Berlin, 1972, pp. 7-86.

Hymns of the Hirmologion, Part I, transcribed by Aglaïa Ayoutanti and Maria Stöhr, revised and annotated by Carsten Høeg with the assistance of Jørgen Raasted, Copenhagen, 1952.

Jeannin Jules, Puyade Julien, *L'Octoëchos syrien*, Gorgias Press, 2010.

Jeffery Peter, *The Earliest Oktōēchoi. The Role of Jerusalem and Palestine in the Beginnings of Modal Ordering*, în „The Study of Medieval Chant, Paths and Bridges, East and West", edited by Peter Jeffery, Woodbridge, 2001.

Krumbacher K., *Geschichte der Byzantinischen Litteratur*, München, 1897.

Lampe G. W. H., *A Patristic Greek Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 1961.

Masai François, *Pléthon et le platonisme de Mistra*, Société d'édition Les Belles Lettres, Paris, 1956.

Pitra Joannes Baptista, *Analecta sacra spicilegio Solesmensi parata*, Parisiis, 1876.

Pitra Joannes Baptista, *Hymnographie de l'Église grecque*, Roma, 1867.

Raasted Jørgen, *The Hagiopolites in 15th century Italy. A note on manuscript terminology*, în „Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata", Scuola Tipografica Italo-Orientale S. Nilo, Grottaferrata, nr. 46, 1992.

Sophocles E. A., *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods*, Cambridge-Leipzig, 1914.

Sternbach Leo, *Analecta Byzantina*, în „Ceské museum filologiscké", nr. 6, 1900, pp. 291-322.

Thibaut J., *Assimilation des «êchoi» byzantins et des modes latins avec les anciens tropes grecs*, în *Congrès international d'histoire de la musique*, Paris, 23-29 juillet 1900, Solesmes, 1901.

Treu Kurt, Diethart Johannes, *Griechische Literarische Papyri christlichen Inhaltes* II, Viena, 1993.

Troelsgård Christian, *A New Source for the Early Octoechos? Papyrus Vindobonensis G 19.934 and its musical implications*, în: „Proceedings of the 1st International Conference of the American Society of Byzantine Music and Hymnology", Paiania, 10-15 septembrie, 2007.

Wellesz Egon, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Clarendon Press, Oxford, 1961.

Wright W., *Catalogue of the Syriac Manuscripts in the British Museum Acquired since the Year 1838*, Part I, London, 1870.

Vassis Ioannis, *Initia carminum byzantinorum*, Berlin-New York, 2005.

Vintilescu Petre, *Despre poezia imnografică din cărţile de ritual şi cântarea bisericească*, Bucureşti, 1937.

Vintilescu Trajan, *Studiu istoric şi exegetic asupra octoihului cu o privire asupra cântărilor în biserica veche. Teză pentru licenţă*. Universitatea din Bucureşti, Facultatea de Teologie, Bucureşti, 1907.

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

Genul cromatic în cărţile tipărite de Macarie Ieromonahul

ELENA CHIRCEV

1. Introducere

Macarie Ieromonahul este una dintre personalităţile care au influenţat în mod hotărâtor soarta muzicii româneşti de tradiţie bizantină, prin întreaga sa activitate de psalt, dascăl, traducător şi editor al unor cărţi de muzică bisericească. Mitropolitul Iosif Naniescu, cel care a donat Academiei Române manuscrisele macariene aflate în posesia sa, îl numea admirativ, „dascălul şi traducătorul muzicii bisericeşti în limba românească". Pe bună dreptate, pentru că multe dintre cântările bisericeşti „românite" de Ieromonahul Macarie constituie şi astăzi unul dintre fondurile de bază ale repertoriului de strană din bisericile româneşti, iar numele său se înscrie în istoria muzicii naţionale şi prin tipărirea primei cărţi de teoria muzicii în limba română: *Theoriticon*, Viena 1823[1]. Începând cu Anton Pann – cel care făcea prima menţiune referitoare la activitatea Ieromonahului Macarie, în 1845, în *Introducerea* lucrării sale teoretice *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti* – şi continuând cu Episcopul Melchisedec şi Constantin Erbiceanu, la sfârşitul secolului al XIX-lea, apoi cu primul său biograf – care deschide prin articolele publicate la început de secol XX seria lucrărilor ce îi vor fi dedicate – autori a numeroase studii şi volume referitoare la muzica bisericească din spaţiul românesc fac referire la activitate sa, îndeosebi la cele trei cărţi pe care le-a tipărit[2].

Lucrarea de faţă surprinde ipostazele în care se regăseşte genul cromatic în capitolele cărţii teoretice şi prezintă câteva constatări rezultate în urma cercetării fondului de formule melodice din care sunt alcătuite cântările genului cromatic în aceste colecţii. Analiza comparată a formulelor iniţiale şi cadenţiale, din *Anastasimatarul* lui Macarie şi din originalul grecesc al lui Petru Efesiul, subliniază importanţa pe care o are limba în structurarea discursului melodic, dar şi contribuţia unuia dintre psaltii români la perpetuarea tradiţiei bizantine.

---

[1] Cartea lui Ioan Andrei Wachman, *Principii de muzică europenească modernă*, a apărut abia în 1846.

[2] Am amintit aceste contribuţii în lucrarea *Ieromonahul Macarie în bibliografia românească*, publicată în „Byzantion romanicon", Revistă de arte bizantine, Editura Artes, Iaşi, vol. 8-9, 2012, pp. 225-233.

2. *Theoriticon*-ul – prima carte de teoria muzicii în limba română

2.1. Proveniența textului

Macarie Ieromonahul a tipărit lucrarea sa teoretică în 1823, la Viena, alături de *Anastasimatar* şi *Irmologhion*. După mai multe apariţii în secolul al XIX-lea, când a fost folosită ca manual, cartea a fost reeditată în 1976, sub îngrijirea lui Titus Moisescu, într-o variantă destinată cercetării; prin documentatul studiu introductiv al regretatul bizantinolog, a fost readusă în atenţia muzicologilor români, personalitatea marelui psalt şi aportul său la conturarea unei teorii a muzicii psaltice în limba română.

Indubitabil, textul *Theoriticonului* este o traducere, o adaptare, nu o lucrare originală concepută de Macarie. În amintitul studiu, T. Moisescu încearcă să răspundă la întrebarea: „care au fost sursele documentare ale cărţii?" pornind de la afirmaţiile lui Nicolae M. Popescu care indica drept sursă ms. gr. 761 BAR, semnat de Theodoros Gherasimou şi datat 1820[3]. Mici diferenţe evidenţiate de analiza comparată întreprinsă, precum şi starea foarte bună a manuscrisului, care nu prezintă urme ale unei întrebuinţări îndelungate, îl determină pe T. Moisescu să afirme că nu acesta ar fi fost sursa pentru traducerea realizată de Macarie şi să opineze că este posibil ca Macarie să fi cunoscut şi lucrarea teoretică tipărită în 1821 de Chrisant de Madit. Contactul cu acea primă lucrare teoretică a „noii metode" l-ar fi determinat să opteze pentru editarea unui volum teoretic separat şi pentru un titlu mai puţin obişnuit la vremea aceea; citǎm argumentaţia lui Titus Moisescu: „...la Pesta... el nu împărtăşea încă ideea de a tipări o lucrarea teoretică separată, intenţionând să structureze gramatica în introducerea proiectată pentru Anastasimatar. De la Pesta pleacă la Viena, în 1822, la «popii armeni, mechitariştii» care erau la curent cu toate noutăţile meseriei lor. La Viena Macarie se hotărăşte să scoată o gramatică de sine stătătoare, pe care a intitulat-o Theoriticon – şi nu propedie, nici gramatică, nici introducere în muzica bisericească. Noţiunea de theoriticon, adaptată la muzică, nu era prea răspândită – doar Chrisant de Madit a folosit-o înaintea lui Macarie, în 1821, fapt ce pledează pentru ideea că dascălul român a cunoscut *Theoriticonul* acestuia la Viena"[4].

Am readus în discuţie probleme cunoscute privind proveniența textului macarian din dorinţa de a sublinia încă o dată legătura stânsă între teoria muzicală perpetuată de-a lungul secolului al XIX-lea în

[3] Titus Moisescu, *Dascălul de cântări Macarie Ieromonahul*, introducere la volumul Macarie Ieromonahul, *Theoriticon*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1976, p. 20.
[4] ibidem.

Ţările Române şi teoria muzicii bizantine, promovată de dascălii greci în spaţiul ortodox. De altfel, chiar dacă multă vreme s-a vorbit despre originalitatea lucrării lui Anton Pann, ştim deja că şi al său *Baz teoretic şi practic*... este tot o traducere, desigur de pe o sursă grecească, aşa cum a demonstrat în premieră neobositul cercetător, Pr. Alexie Buzera[5], al cărui nume am ţinut să îl menţionez şi în amintirea numeroaselor întâlniri de la Iaşi, unde a fost un model de hărnicie şi perseverenţă în cercetarea manuscriselor muzicale.

2.2. *Theoriticon*-ul – sursă de bază a teoriei muzicale psaltice româneşti în secolele XIX-XX

Importanţa *Theoriticonului* Ieromonahului Macarie pentru răspândirea „noii sistime" a fost şi este mereu subliniată, iar contribuţia sa este privită cu suficient de multă obiectivitate, fiind observate, în acelaşi timp, şi anumite stângăcii în traducerea termenilor, precum şi stilul concis şi insuficientele comentarii lămuritoare şi explicaţii din unele capitole. Compararea cu următoarea carte teoretică în limba română, cea a lui Anton Pann, reliefează şi mai bine aceste aspecte. Cu toate acestea, *Theoriticonul* lui Macarie a constituit, cu siguranţă, unul dintre cele mai căutate şi reeditate manuale. Stau mărturie volumele cu acest *Theoriticon* apărute succesiv până la sfîrşitul secolului al XIX-lea, ca şi primul tiraj de câte 1000 de exemplare pentru fiecare provincie românească, numeroase cópii manuscris, dintre care citǎm doar pe cea păstrată la Biblioteca Academiei Române, realizată în 1832 de Nicolae Canache din Bucureşti. În anul 1848, slugerul Dimitire Suceveanu, protopsaltul Sfintei Mitropolii a Moldovei, a scos cea de a doua ediţie a cărţii, preluând textul macarian cu unele mici modificări. În următorul deceniu, Ieromonahul Serafim a dat la tipar o a treia ediţie, la Buzău, în 1856, după modelul celei de la Iaşi. Tot acolo, au tipărit în 1875, Neagu Ionescu şi I. B. Sburlan *Gramatica, Anastasimatarul* şi *Irmologhionul* de cântări bisericeşti, făcând precizarea: „acum retipărite întocmai după cele tipărite de Episcopia Buzăului în 1856". Gramaticile muzicale care au urmat au continuat să se raporteze la teoria muzicală redată de Macarie în limba română, căci aşa cum observa bizantinologul Titus Moisescu, „mărturisind sau nu, psalţii români au folosit cu toţii *Theoriticonul* lui Macarie în cărţile teoretice eleborate de ei. Fie că au reprodus-o întocmai, fie că au preluat-o parţial, prezenţa acestei prime gramatici muzicale româneşti se face simţită. Circulaţia terminologiei lui Macarie, a formulărilor lui teoretice, a scărilor şi a semiografiei lui o

[5] A se vedea: Alexie Al. Buzera, *Cultura muzicală românească de tradiţiei bizantină din secolul al XIX-lea*, Fundaţia Scrisul Românesc, Craiova, 1999, pp. 36-47.

putem recunoaşte, evolutiv, în micile sau marile gramatici muzicale psaltice apărute în ţara noastră”[6].

2. 3. Glasurile genului cromatic în *Theoriticon*

2.3.1. Generalităţi

Teoria glasurilor bisericeşti este prezentată de Macarie în capitolele 9-17 ale cărţii sale (paginile 13-22), fiecărui glas revenindu-i câte un capitol separat. Aspectele generale privitoare la glasuri sunt abordate în capitolul 9, intitulat *Pentru glasurile bisericeşti*. În cele 9 paragrafe ale secţiunii sunt enunţate principalele probleme, adică: cele două tipuri ale glasurilor (autentice şi plagale), genurile şi sistemele muzicale, tonurile şi mărimea acestora, stilurile muzicale. Sunt aşadar, reperele pe care le regăsim în orice capitol introductiv din gramaticile muzicale actuale. Parcurgerea textului nu este uşoară pentru cititorul contemporan, însă este instructivă şi relevă transformările survenite în vocabularul de specialitate. Citǎm, spre exemplificare, primul paragraf: „Glasuri bisericeşti, ne-au predat noao Sfinţii Părinţi, dascălii Sfintei noastre Biserici a răsăritului, opt. Dintru care pre patru le-au numit stăpânitoare, trei culcătoare sau alăturătoare (plagale, n.n.), şi unul greu. Aceste opt glasuri nu să unesc nici în fiinţă, nici în alcătuire, ci în trei neamuri. Diatoniceşti, adecă aşăzate, Hromaticeşti, adecă prefăcute, şi Armoniceşti. Şi în trei aşăzări, în opt strunite, care să zice Diapason, în cinci strunite, care să zice şi Roată şi în patru strunite care să zice şi Trifonii”[7].

Să observăm, mai întâi, că Macarie preferă pentru a denumi modul, forma slavonă, vorbind despre „glas” şi nu despre „eh” (aşa cum fac Anton Pann şi Ştefanache Popescu, elevul acestuia), termenul încetăţenindu-se astfel la noi; să mai observăm apoi, fundamentarea întregului demers pe tradiţia transmisă de Sfinţii Părinţi. Termenii folosiţi pentru denumirea glasurilor autentice şi plagale – „stăpânitoare”, respectiv „culcătoare” sau „alăturătoare” – nu s-au păstrat în această formă; Pann le spune „proprii” şi „lăturaşe”, forma pentru plagal fiind întâlnită până la Ion Popescu-Pasărea. De asemenea, nu mai întâlnim nicăieri tratarea glasului 7 ca o categorie separată. În capitolul 16, paragraful 1, găsim o explicaţie a acestei separări: „Glasul al şaptelea s-au numit Varis adecă Greu şi nu culcătoriul glasului al treilea pentru că isonul lui iaste mai greu (adică mai grav) decât toate celelalte glasuri. Revenind la capitolul 9, sesizăm, de asemenea, folosirea unui alt termen care nu a rezistat timpului, cel de „neam”, echivalentul celui de „gen”, intrat de mult în uzanţă.

---

[6] Titus Moisescu, *Dascălul de cântări Macarie Ieromonahul*, op. cit., pp. 23-24.

[7] Macarie Ieromonahul, op. cit., p. 21.

Prezentarea genurilor muzicale se face în paragraful 2 al capitolului al doilea, dar este sumară, redusă la scurte enunţuri: „Şi neam Diatonicesc iaste acela a căruia scară arată numai tonuri. Şi Hromatiscesc iaste acela a căruia scară arată şi jumătăţi de tonuri. Iar Armonicesc iaste acela a căruia scară arată şi pătrare de ton”[8]. Câteva comentarii se impun şi aici. În primul rând, amintim că Ieromonahul Macarie foloseşte aceeaşi divizare a octavei în 68 de secţiuni, ca şi Chrysant de Madyt, operând cu trei tipuri de tonuri: ton mare de 12 secţiuni, ton mic de 9 secţiuni şi ton „mai mic” de 7 secţiuni. Toate diviziunile tonului – jumătatea, „pătrarul” sau sfertul – se raportează la tonul mare, de 12 secţiuni. Încercând să facem legătura între definiţiile celor trei genuri şi felul în care sunt făcute vizibile acestea în redarea schematică a glasurilor din planşele care se află la finalul cărţii, constatăm unele inadvertenţe. Astfel, în Planşa 3, rezervată ilustrării glasului II, observăm că tonurile care se succed în scara acestuia sunt de 7 şi 12 secţiuni, tonuri mai mici şi mari, deci nu apar jumătăţile de ton.

Vom reveni la alcătuirea scării ceva mai jos, pentru că dorim să mai subliniem două aspecte referitoare la acest capitol. În paragraful 7 sunt precizate elementele definitorii ale unui glas: „Aşăzământuri a glasurilor sânt patru: glăsuirea, scara, stăpânitoarele glasuri şi răzimările”, adică apechema, scara, pilonii modali şi cadenţele. Ceva mai înainte, vorbind despre cele trei tipuri de tonuri, Macarie atrage atenţia asupra importanţei pe care o are tradiţia orală transmisă de la dascăl la ucenic: „Şi pentru ca să poată noul începătoriu să înveţe ca să-şi aducă cu întregime glasul pre aceste trepte ale tonurilor, să cade să înveţe scara prea bine de la dascăl iscusit şi ales în meşteşugul musicheiei, că cel neiscusit cântând, nu păzeşte treptile precum s-au orânduit”[9].

O menţiune finală, înainte de a vorbi despre glasul 2. Macarie numerotează glasurile de la 1 la 8, modalitate de identificare păstrată până în zilele noastre, spre deosebire de Pann. În *Bazul teoretic...,* ehurile sunt numerotate ca şi în manuscrisele medievale, de la 1 la 4, vorbindu-se în cazul celor plagale despre „lăturaşul celui de al doilea” de exemplu, adică despre glasul 6.

2.3.2. Glasul 2

Glasului al doilea îi este rezervat capitolul 11, intitulat *Pentru glasul al doilea.* Prezentarea fiecărui glas urmează aceeaşi schemă, aproape toate capitolele având cinci paragrafe prin care se plasează glasul în genul corespunzător, se discută despre tipul de tonuri care intră în alcătuirea scării, sunt indicate: „glăsuirea”, adică apechema, sistemul

[8] Macarie Ieromonahul, op. cit., p. 13.
[9] ibidem.

de cadenţare, ftoralele şi mărturiile. În cele din urmă, se face trimitere la finalul volumului unde există pentru fiecare glas câte o planşă cu tonurile, treptele, mărturiile şi ftoralele – un material didactic folositor pentru a exersa şi a deprinde corect intonarea sunetelor scării, a intervalelor specifice fiecărui gen modal.

Paragraful 1 din capitolul menţionat confirmă succesiunea de tonuri despre care vorbeam mai înainte, dar precizează şi sistemul de alcătuire al scării după difonie (omisă în capitolul introductiv): „Începându-se glasul al doilea de la *di*, pogorâm treapta *di-ga* ton mare, iar pre *ga-vu* ton mai mic. Şi pre *vu-pa* ton mare, luând ifesis (scris greşit diesis, n.n.) pre *pa* iar pre *pa-ni* ton mai mic. Şi mai lămurit o acest feliu de scară răsună aşa: *ni, pa, vu, ga, di, ke, zo, ni, pa vu* şi celelalte asemenea". Ca şi pe planşa din finalul volumului, pe care o redăm în Anexă (Fig.1, Fig. 2), alcătuirea scării prin alăturarea conjunctă a tricordurilor apare cu claritate.

Următoarele paragrafe ne prezintă „glăsuirea" (adică formula de acordaj), isonul (pe *di* şi pe *vu* pe vu), „stăpânitoarele glasuri" (adică pilonii modali) şi „răzimările" (cadenţele).

Nu insistăm asupra întregului capitol, deoarece acesta urmează algoritmul descris mai sus şi cuprinde informaţiile despre glasul al doilea, aşa cum le cunoaştem din teoria psaltică românească perpetuată până în secolul al XX-lea.

2.3.3. Glasul 6

Glasului al şaselea îi este dedicat capitolul 15, cele cinci paragrafe ale acestuia urmând succesiunea cunoscută. Citătm primul paragraf, pentru structura scării: „Pre glasul al şaselea l-au numit *Plaghios tu devteru*, căci întrebuinţează scară Hromaticească, întra-acest chip: *pa vu ga di ke zo ni pa*, care are cea dintîiu împătrit strunită pre *vu* Ifesis şi *ga* Diesis. De multe ori însă întrebuinţează şi pre o acest feliu de împreunată sau unită scară *pa vu ga di ke zo ni pa*"[10]. În paragraful următor precizează şi faptul că în stilul irmologic, isonul este pe *di* şi întrebuinţează scara glasului al doilea.

Aici sunt necesare două observaţii. Structura subînţeleasă a scării este cea bazată pe două tetracorduri disjuncte – „cea dintîiu împătrit strunită". Tetracordurile disjuncte, despărţite de tonul mare dintre *di-ke*, se vizualizează foarte clar pe Planşa 5 din *Theoriticon*. Peste două decenii, Anton Pann scria în lucrarea sa teoretică despre cele două „patra-coarde" ce alcătuiesc scara „Lăturaşului al doilea", această structură constituind o deosebire esenţială între cele două glasuri înrudite, glasul 2 (bazat pe difonie) şi glasul 6. Ceea ce Macarie nu

[10] Macarie Ieromonahul, op. cit., p. 19.

explică, dar precizează în textul scris pe Planşa 5, este alcătuirea fiecărui tetracord, care cuprinde ton mic şi sfert de ton.

A doua obsevaţie: Macarie menţionează numai una dintre formele mixte ale glasului 6, doar aceasta fiind reţinută, se pare, de tradiţia românească până în secolul al XX-lea, ne referim la o scurtă notă din lucrarea teoretică a lui Ion Popescu-Pasărea: „Glasul VI stihiraric, adesea întrebuinţează o scară mixtă, având tritonul I (*pa–di*) cromatic iar tritonul al II (*di–ni*) diatonic, după cum se vede şi în formulele de cadenţe imperfecte în *di*" [11]. Anton Pann indică în *Bazul teoretic...* trei scări mixte ale glasului 6 (Anexa, Fig. 3).

3. Aspecte ale glasurilor cromatice în cântările din *Anastasimatar*

Anastasimatarul tipărit de Ieromonahul Macarie în 1823 are drept model, versiunea grecească tipărită în 1820 de Petros Manouil Efesios. „*Anastasimatarul* lui Macarie Ieromonahul este identic cu cel al lui Petros Efesios în ceea ce priveşte conţinutul cântărilor şi stilul în care au fost scrise"[12], afirma bizantinologul Costin Mosil, stabilind şi provenienţa principalelor grupe de cântări, pe lângă Petru Peloponisiul (modelul lui Petru Efesiul) fiind menţionaţi Petru Vizantie, Grigore Protopsaltul şi Hurmuz Hartofilax. O analiză comparată a câtorva cântări din cele două anastasimatare, pe care am întreprins-o cu o altă ocazie, ne-a permis să sesizăm procedeele urmate de Macarie în procesul complex de traducere a textului grecesc şi de adaptare a celui românesc la melodia de provenienţă grecească. Ne oprim de această dată doar la câteva exemple, pentru a constata cum se regăsesc în cărţile de cântări elementele teoretice expuse în *Theoriticon.*

3.1. Glasul 2

Ilustrăm cântările glasului 2 cu stihira *Doamne, strigat-am.* Melodia macariană respectă îndeaproape modelul grecesc, caracteristicile sale suprapunându-se celor enunţate teoretic: baza glasului este pe *di*, iar cadenţele interioare se fac pe *vu* şi *di*, cea finală pe *di*. Ambitusul melodiei este de septimă mică, iar întregul parcurs este dominat de mersul treptat, caracteristic monodiei psaltice. Ceea ce

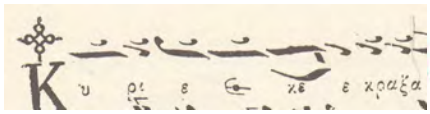
[11] Ion Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească orientală*, Tipografia Cărţilor Bisericeşti, Bucureşti, 1936, p. 56.

[12] Costin Moisil, *Anastasimatarele în limba română tipărite în prima jumătate a secolului al XIX-lea: conţinut, surse, autori,* Revista „Acta Musicae Byzantinae", vol. IV, Centrul de Studii Bizantine Iaşi, 2002, p. 144.

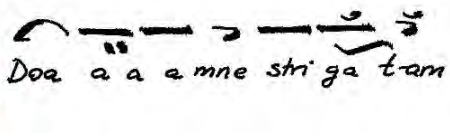
atrage atenţia de la început, este sunetul iniţial, diferit faţă de versiunea Petru Efesiu şi utilizarea lui *ga diez* în primul rând melodic.

Exemplul 1: *Doamne, strigat-am,* formula iniţială

Petru Efesiu



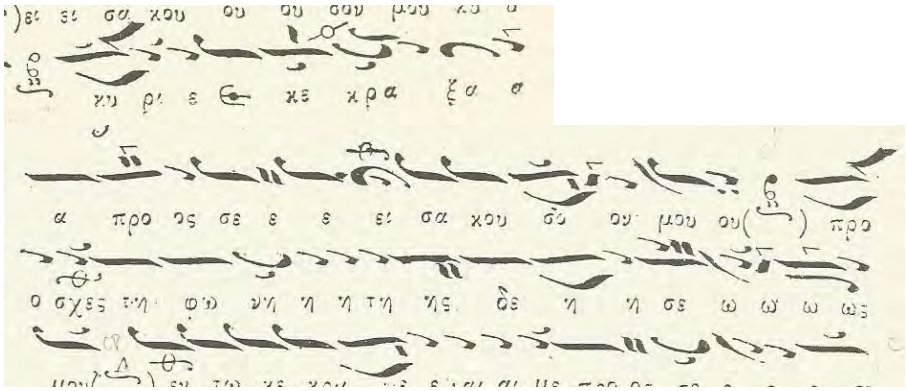
Macarie Ieromonahul



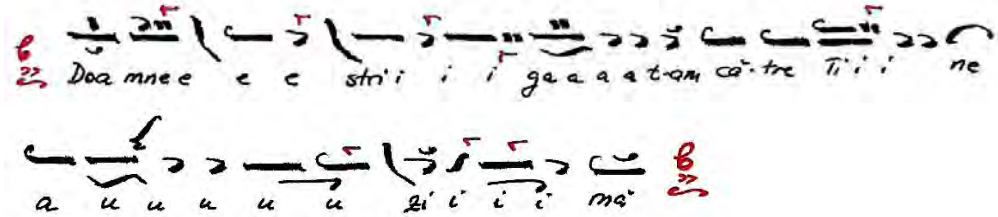
Alături de *ga diez*, parcurgerea treptată a celor două difonii, de pe *vu* şi *di*, care conţin în notaţia pe portativ secunda mărită, conferă un potenţial deosebit cererii cu care începe textul – *Doamne, strigat-am către Tine*. La repetarea cererii, renunţarea la schimbările produse în intonaţie de utilizarea ftoralei lui *di* din glasului 6 este compensată prin dinamizarea ritmică a discursului care renunţă în varianta românească la duratele de doi timpi în favoarea optimilor şi pătrimilor. Remarcăm în acelaşi rând melodic antrenarea discursului pe o pantă descendentă până la baza *vu* pentru a permite reliefarea prin saltul de cvintă (inexistent în versiunea grecească) a silabei accentuate din cuvântul *auzi-mă*.

Exemplul 2: *Doamne, strigat-am* (fragment)

Petru Efesiu

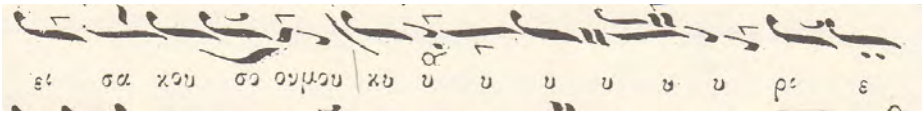


Macarie Ieromonahul

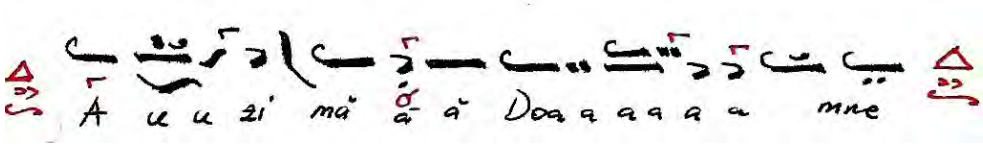


În schimb, formula cadenţei finale este identică, aşa cum se poate constata în exemplul următor.

Exemplul 3: *Doamne, strigat-am,* cadenţa finală
Petru Efesiu

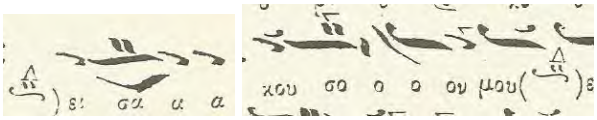


Macarie Ieromonahul

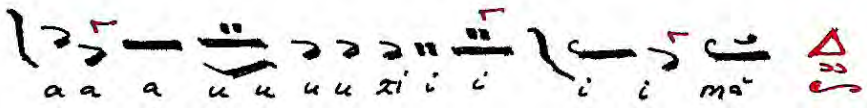


În întrega stihiră, melodia se unduieşte lin pe pante ascendent-descendente ce pun în prim plan îndeosebi pilonii modali, mersul treptat fiind înlocuit de salturi doar acolo unde este nevoie să fie subliniată silaba accentuată a cuvântului; aceasta se face, în special, prin saltul de cvartă sau terţă. Silaba accentuată este evidenţiată şi cu ajutorul consonantelor (semnelor de expresie şi ornament), cum se poate constata în exemplul următor. Putem observa aici şi felul în care adaptează Macarie textul muzical din sursa greacă la limba română, înlocuind saltul cu mers treptat, pe silaba neaccentuată *zi*.

Exemplul 4: *Doamne, strigat-am,* cadenţă interioară pe *di*
Petru Efesiu



Macarie Ieromonahul



În cea mai mare parte, începutul cântărilor este asemănător sau aproape identic, dar în partea mediană, versiunea lui Macarie se îndepărtează, în multe dintre cântări, de cea a lui Petru Efesiu pentru a se suprapune din nou, adesea perfect, în cadenţa finală. Trebuie remarcat şi faptul că, spre deosebire de kekragarii, Macarie a introdus în partea mediană a dogmaticilor, stihoavnelor şi troparelor fragmente melodice noi, care bănuim că îi aparţin, a realizat momente cadenţiale

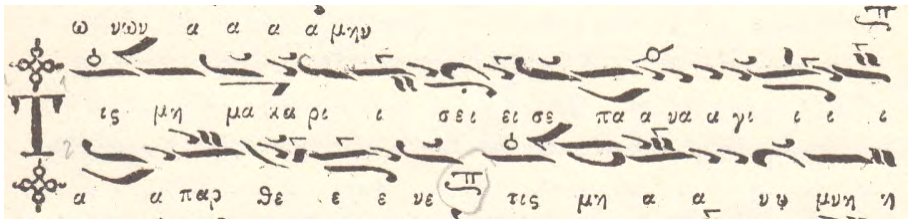
noi, uneori şi pe alte trepte decât în *Anastasimatarul* lui Petru Efesiu. Toate aceste schimbări nu sunt neapărat legate de diferenţele existente între numărul de silabe din textul literar grecesc şi cel românesc, ci reflectă preocuparea psaltului român de a realiza o linie melodioasă, echilibrată şi în deplină concordanţă cu textul literar.

3.2. Glasul 6

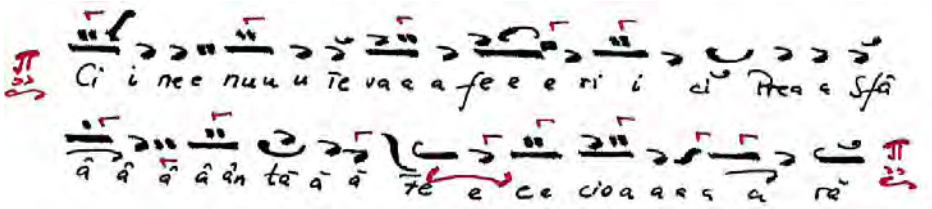
Încercăm să ilustrăm cele afirmate cu un al doilea exemplu: Dogmatica glasului 6, *Cine nu te va ferici.* Debutul este identic, pe *ke,* dar diatonic în versiunea grecească şi cromatic în cea românească.

Exemplul 5: *Dogmatica (*fragment)

Petru Efesiu



Macarie Ieromonahul

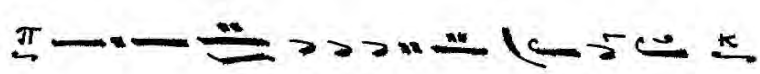


Cadenţele interioare sunt în număr de 12 la Macarie, faţă de 8 în cealaltă versiune. Cadenţele menţionate în *Theoriticon* sunt pe *di* şi *pa*: „Şi stăpânitoare glasuri Stihirariceste are pre *di* şi pre *pa*, răzâmându-se cu nesăvârşire în *di*, cu desăvârire în *pa* şi cu desăvârşita ispravă în *di* şi *pa*”[13]. Pe lângă acestea, Macarie introduce o cadenţă nouă, pe *ke* (imperfectă) care nu apare în modelul grecesc. Aceasta s-a menţinut în tradiţia românească, fiind menţionată în cartea lui Ion Popescu-Pasărea, unul dintre exemplele pe care acesta le oferă ca fiind printre cele mai frecvente în cântarea de strană, fiind identic cu cel din Dogmatică[14].

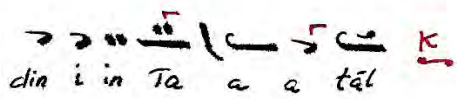
[13] Macarie Ieromonahul, op. cit., pp. 19-20.

[14] Ion Popescu-Pasărea, op. cit., p. 55.

Exemplul 6: Cadenţe pe *Ke*
Ion Popescu-Pasărea

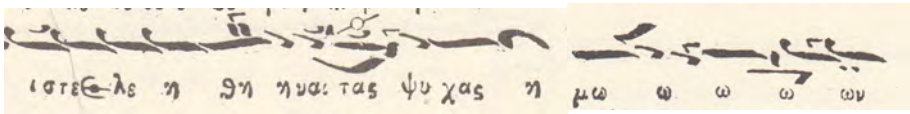


Macarie Ieromonahul, fragment din *Dogmatică*



De asemenea, pe parcursul cântării întâlnim de mai multe ori fragmente noi inserate de Macarie şi numeroase schimbări, chiar şi în rândurile melodice care debutează identic. Permanenta pendulare cromatic-diatonic este menţinută şi în varianta românească. Mai exemplificăm aici, doar segmentul cadenţei finale.

Exemplul 7: Dogmatica glasului 6, cadenţa finală
Petru Efesiu



Macarie Ieromonahul

4. Concluzii

Periplul propus pentru cunoaşterea faţetelor genului cromatic în teoria şi cântarea de strană românească de la începutul secolului al XIX-lea a confirmat adevăruri cunoscute privind străduinţa modestului călugăr român Macarie, pentru afirmarea limbii naţionale în Biserică. Analiza formulelor iniţiale şi cadenţiale din *Anastasimatarul* lui Macarie, comparate cu originalul grecesc al lui Petru Efesiul, evidenţiază încă o dată importanţa pe care o are limba în structurarea discursului melodic.

Privită din perspectiva prefacerilor survenite pe parcursul secolului care a urmat editării cărţilor sale, munca neobosită a monahului muzician român îşi relevă încă o dată importanţa şi îndeamnă la respect şi consideraţie faţă de cei care au clădit un repertoriu ce s-a menţinut în tradiţia muzicală psaltică, dar cu textul în limba naţională, înţeleasă de toţi credincioşii.

The Chromatic Genre in the books printed by Hieromonk Macarie

ABSTRACT

For the history of the Byzantine music in Romania, the name of Macarie the Hieromonk is synonymous with the printing of the first books of ecclesiastical music written in Romanian: *Theoreticonul, Anastasimatarul* and *Irmologhionul,* published in Vienna in 1823. The given paper aims at presenting the chromatic genre in all the above mentioned volumes, starting from the manner in which the theoretical aspects have been presented in *Theoreticonul* and continuing with the research of the content of the melodic formulae out of which the chants of the chromatic genre are composed in these collections. The comparative analysis between both the initial formulae and those pertaining to cadence from Macarie's *Anastasimatarul* and the original Greek formulae by Petru Efesiul emphasize the importance a language bears on the structuring of the melodic discourse, but also the contribution of the Romanian psalm singers to the perpetuation of the Byzantine tradition.

Bibliografie

Buzera Alexie, *Cultura muzicală românească de tradiţie bizantină din sec. al XIX-lea*, Fundaţia Scrisul Românesc, Craiova, 1999.

Chircev Elena, *Ieromonajul Macarie în bibliografia românească* în „Byzantion romanicon", Revistă de arte bizantine, Editura Artes, Iaşi, vol. 8-9, 2012, pp. 225-233.

Giuleanu Victor, *Melodica bizantină*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981.

Lungu Nicolae, Costea Grigore, Croitoru Ion, *Gramatica muzicii psaltice*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1951.

Macarie Ieromonahul, *Opere,* vol. I: *Theoriticon*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1976.

Moisescu Titus, *Prolegomene bizantine. Muzică bizantină în manuscrise şi carte veche românească,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1985.

Pann Anton, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau Gramatica melodică*, „Întru a sa tipografie de muzică bisericească", Bucureşti, 1845.

Panţiru Grigore, *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1971.

Popescu-Pasărea Ion, *Principii de muzică bisericească orientală*, Tipografia Cărţilor Bisericeşti, Bucureşti, 1936.

ANEXĂ

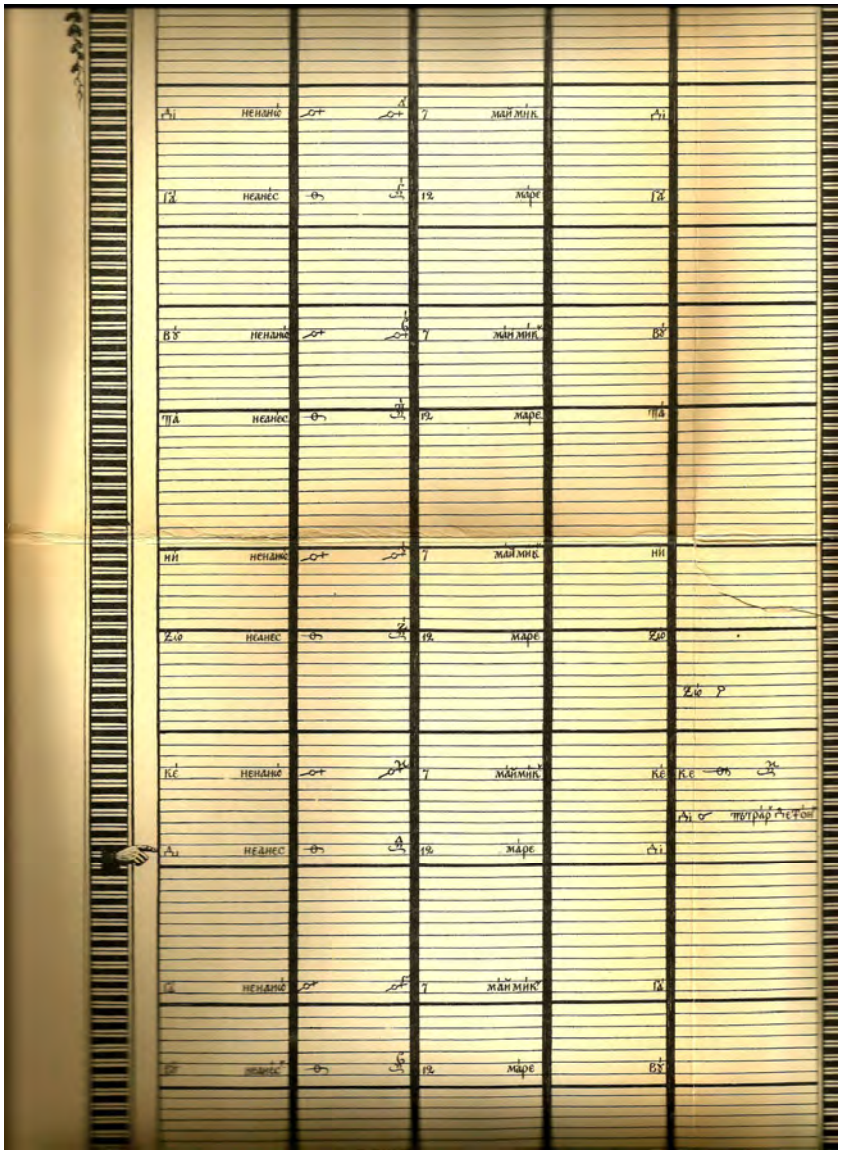


Fig. 1
Macarie Ieromonahul, *Theoriticon*,
fragment din Planşa 3

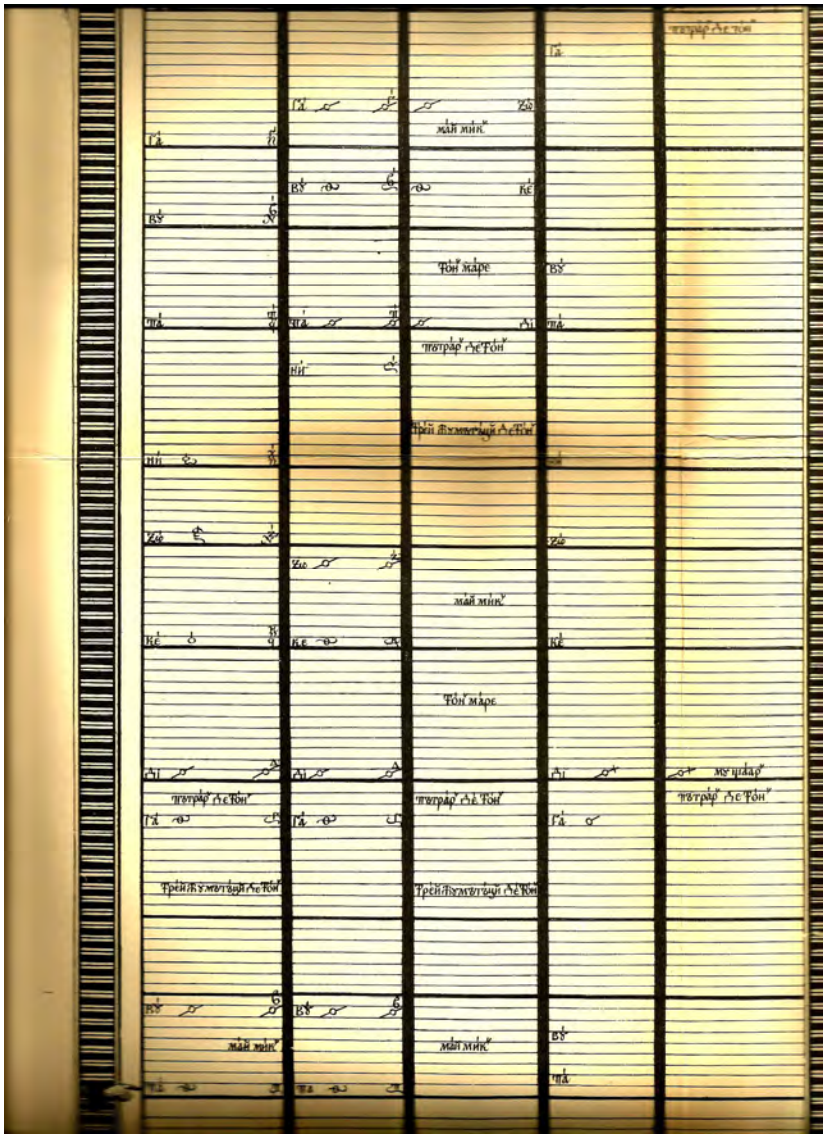


Fig. 2
Macarie Ieromonahul, *Theoriticon*,
fragment din Planşa 5

Explicaţii planşă:

Coloana 1: Scara a noua cea din Hromatiecască împreunată cu Diatonicească a Glasului al şaselea.

Coloana 2: Scara a zecea cea întru tot hromaticească a glasului al şaselea

Coloana 3: Scara a unsprezecea a aceştii ftora Hromaticească ce să chiamă Muştaar.

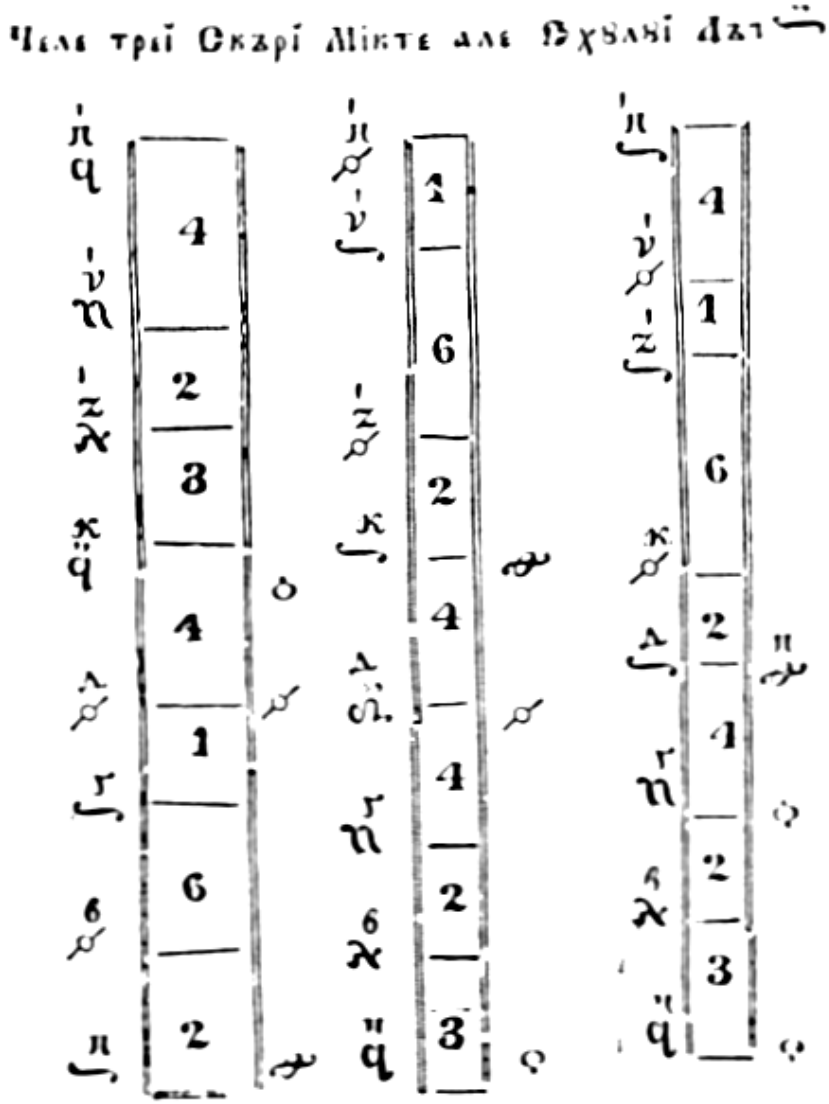


Fig. 3
Anton Pann, *Bazul teoretic…*, *Cele trei scări mixte ale Ehului lăturaşului al doilea*, p. 127

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

Genul cromatic în podobiile glasurilor

MELANIA-ELENA NAGY

1. Obiectiv. Surse

În studiul nostru ne-am propus să descriem genul cromatic, precum şi modul variat în care acesta se manifestă, într-o categorie de cântări frecvent uzitată în slujbele ortodoxe – cea a podobiilor. Sursele din care am extras aceste cântări, pentru comparaţie şi analiză, sunt în primul rând manuscrisele de tradiţie bizantină păstrate în bilbiotecile clujene. Am identificat două manuscrise româneşti şi unul grecesc[1] în care podobiile sunt grupate într-o serie separată, bazată pe ordinea glasurilor. Unul dintre cele două manuscrise româneşti provine dintr-o biblioteca privată, cea a poetului clujean Marcel Mureşeanu, câteva copii ale acestui document aflându-se în biblioteca Academiei de Muzică „Gh. Dima", la cota Ib 2559. Datorită celor cinci polihronioane pe care le conţine, dedicate domnitorilor Alexandru Dimitrie Ghica şi Grigore Dimitrie Ghica (Grigore al IV-lea Ghica), precum şi episcopului Râmnicului Noului Severin[2] – Neofit, devenit apoi mitropolit al Ungrovlahiei (căruia îi sunt dedicate 3 din cele 5 polihronioane), putem data acest document ca fiind scris în jurul anului 1840, anul înscăunării lui Neofit ca mitropolit. Celălalt manuscris românesc face parte din colecţiile speciale ale Bibliotecii Judeţene „O. Goga", Cluj-Napoca, având cota Ms. II-14. Pr. Petru Stanciu, care a studiat acest manuscris, îl datează, după însemnarea de la f. 165r, „1871, aprilie, 12"[3]. Este alcătuit, aşadar, la 31 de ani după primul manuscris prezentat. Cel de al treilea document este scris în limba greacă şi face parte din Fondul Cipariu al Bibliotecii Academiei Române, filiala Cluj-Napoca. A fost scris de un

[1] Ne-am limitat la manuscrisele în notaţie hrisantică.

[2] Episcopia Râmnicului, astăzi Arhiepiscopia Râmnicului, a purtat de-a lungul timpului mai multe denumiri, fiind una dintre cele mai vechi episcopii româneşti. Una dintre aceste denumiri a fost si cea de Episcopia Râmnicului Noului Severin. Pentru un scurt istoric al Episcopiei se poate accesa site-ul său: http://www.arhiram.ro/istoric . Pentru o bibliografie amănunţită asupra subiectului a se vedea ierom. Marcu Petcu, Nicolae Lihănceanu, Pr. Adrian Pintilie, Ramona-Anca Creţu, *Pagini din istoria monahismului ortodox în revistele teologice din România*, II. *Aşezăminte monahale*, Editura Bibliotecii Naţionale a României, Bucureşti; Editura Mitropolit Iacov Putneanul, Putna, 2011, p. 109.

[3] Pr. Petru Stanciu, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină*, Editura Renaşterea, Cluj-Napoca, 2010, p. 182.

anume Marinos[4], probabil înainte de anul 1838, când se pare că a ajuns în biblioteca lui Timotei Cipariu[5].

Ca tipologie, primul manuscris românesc prezentat – cel aparţinând poetului Marcel Mureşeanu – este o antologie, care cuprinde în mare parte cântări din cadrul Sfintei Liturghii. Cel de al doilea, Manuscrisul II-14 (Biblioteca Judeţeană „O. Goga", Cluj-Napoca) este tot o antologie, însă mult mai amplă. Manuscrisul are inserat şi o tipăritură, numită *Colecţiuni de cântări bisericeşti*, de Ştefan Popescu, apărută în anul 1860, la Bucureşti. Este vorba, aşadar, de un coligat. Cel de al treilea manuscris, grecesc – Ms. O. 354, BAR, filiala Cluj-Napoca – este un iromologhion syntomon, avându-l ca autor pe Petru Vizantie.

Pe lângă manuscrise, am apelat în studiul nostru şi la tipărituri. Una dintre acestea este culegerea *Podobii şi Axioane* întocmită de Pr. Nicu Moldoveanu şi Pr. Vasile Stanciu, apărută în 1996 la Arhidiecezana, Cluj-Napoca. Culegerea reuneşte podobiile incluse în diverse volume, cum ar fi *Cântările Sfintei Liturghii şi alte cântări bisericeşti*, Editura Institutului Biblic al BOR, 1994, *Cântările Sfintei Liturghii şi Podobiile celor opt glasuri*, apărută la aceeaşi editură în 1960, precum şi podobiile culese şi notate de Dimitrie Cunţanu sau cele apărute sub îngrijirea lui Timotei Popovici. De aceste podobii transilvănene, notate exclusiv pe portativ, nu ne-am ocupat în studiul nostru. Într-o mai mică măsură ne-am folosit, pentru compararea podobiilor, şi de *Anastasimatarul cuviosului Macarie Ieromonahul cu adăugiri din cel al paharnicului Dimitrie Suceveanu*, apărută la Editura Bizantină, Bucureşti, 2002[6].

2.Terminologie

În limba română *podobie* şi *prosomie* sunt termeni sinonimi, conform *Dicţionarului de termeni muzicali*[7]. În manuscrisul provenit din biblioteca particulară rubrica este *Podobiile glasurilor* (f. 47v). În

[4] După cum reiese din însemnarea finală a Manuscrisului Oriental 354, Biblioteca Academiei Române, filiala Cluj-Napoca: επαρχει εμου του μαρήνος (*este al meu, al lui Marinos*), p. 166. Grafia acestui fost proprietar al manuscrisului este identică cu cea din titlurile cântărilor, de unde rezultă că el a fost şi copistul.

[5] Zsofia Csakany, István Nemeth, *Un manuscris de muzică psaltică din Biblioteca* Timotei Cipariu, în „Acta musicae Byzantinae", volumul II, numărul 1, Iaşi, Aprilie, 2000, pp. 146-147. Precizăm, totuşi, că informaţiile privind anul şi proveniența acestui manuscris nu se sprijină pe referinţe bibliografice clare.

[6] Doar două podobii, din cele opt analizate de noi, apar în acest volum.

[7] Podobie (prosomie, asemănândă) – „melodie tip pentru unele cântări. Podobia poate vehicula şi texte diferite, cu condiţia ca acestea să aibă aceeaşi construcţie cu textul originar (să fie izosilabice şi homotonice). Fiecare dintre cele opt ehuri îşi are podobiile sale, care se însemnează deasupra imnelor care trebuie cântate, întocmai cu podobia indicată. Până la notarea lor, melodia fiind cunoscută din tradiţie, podobiile erau un mijloc mnemotehnic de cântare a stihirilor." (*Dicţionar de termeni muzicali*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2008, p. 451).

manuscrisul II-14 din Biblioteca Judeţeană „O. Goga" titlul este *Podobiele sau Prosomiele celor opt glasuri* (f. 14r). În manuscrisul grecesc există practic două rubrici separate, una pentru prosomiile glasurilor şi alta pentru sedelne[8] (în greceşte καθίσματα), fiecare dintre acestea dispuse în ordinea glasurilor[9]. În versiunile româneşti aceste două rubrici sunt practic reunite într-una singură, după cum am văzut, sub denumirea de *prosomii* sau *podobii*, neexistând diferenţierea prosomii – sedelne (catismale) din manuscrisele şi tipăriturile greceşti. De aceea, pentru a nu crea confuzii legate de utilizarea uşor diferită a termenului *prosomie* în limba română, respectiv în limba greacă, am optat pentru denumirea mai generală de *podobie*, provenită din slavonă.

3. Podobiile cromatice

Din seriile de podobii, respectiv dintre cele care ilustrează genul cromatic, le-am ales doar pe acelea care apar în toate trei manuscrisele enumerate. Am analizat, cum era firesc, podobiile glasurilor cromatice II şi VI, dar şi cele ale unor glasuri teoretic diatonice, care au scări cromatice – glasul I şi IV. Am studiat opt astfel de cântări: *Mormântul Tău, Mântuitorule* – Τόν τάφον σου Σωτήρ; *Casa Efratului* – Οἶκος τοὐ Ευφραθά; *Când de pe lemn, mort* – Ὅτε εκ τοὐ ξύλου σε νεκρόν; *Degrab ne întâmpină* – Ταχὐ προκατάλαβε; *Cel ce Te-ai înălţat pe cruce* – Ο υψωθείς εν τώ Σταυρώ; *Spăimântatu-s-a Iosif* – Κατεπλάγη Ιωσήφ; *Toată nădejdea* – Ὅλην αποθέμενοι; *Din pântece Te-ai născut* – Ἐκ γαστρός ετέχθης.

Modalitatea în care sunt indicate glasurile în cele trei manuscrise diferă. În manuscrisul privat putem spune că modelul este cel grecesc. Denumirea folosită de copist este cea de *eh* (şi nu cea de glas), iar acesta poate fi identificat după mărturia iniţială (cheia) specifică, numărul lipsind. Ehurile plagale sunt însoţite, de menţiunea *πλ* (de la grecescul πλάγιος) şi uneori, de termenul românesc omonim – *lăturaş* (prescurtat *lăt* în acest manuscris). În cel de al doilea manuscris, Ms. II-14, termenul utilizat este cel de *glas*, acesta fiind indicat cu cifre arabe. În fine, în manuscrisul grecesc, Ms. O. 354, ehul este identificat prin mărturia iniţială, dar aceasta este de obicei aceeaşi atât în cazul ehurilor autentice cât şi al celor plagale, cele plagale fiind însoţite de specificaţia *πλ*.

---

[8] Sedealnă (vb. sl. сѣдѣти, „a şedea, a sta pe loc", echiv. gr. καθέζεσθαι, καθῆσθαι), „cântare dintr-un grup de două sau trei cântări, ce se execută la începutul utreniei, după tropare. În timpul acesta cei prezenţi în biserică pot sta în strane." (*Dicţionar de termeni muzicali*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2008, p. 488).

[9] Ms. O. 354, BAR Cluj-Napoca, p. 133, 145.

3.1. Mormântul Tău, Mântuitorule – Τόν τάφον σου Σωτήρ

Sedealna–podobie *Mormântul Tău* este probabil cea mai interesantă dintre cântările acestei categorii atunci când se pune problema glasului, respectiv a scării în care trebuie cântată. În manuscrisele şi tipăriturile româneşti este trecută la glasul I, de obicei cu indicaţie de scară cromatică (fie prin ftoraua cromatică a glasului II, fie prin formulări de genul „glasul I, forma glasului II", fie prin ambele modalităţi). Mai exact, podobia este intercalată între celelate cântări ale glasului I (care în teoria românească este un glas diatonic), dar se execută de obicei în glasul al II-lea. Întrebarile care se pun, în mod firesc, sunt: în ce glas este, până la urmă, această podobie şi care este scara corectă în care ea ar trebui executată?

Dacă ar fi să ne rezumăm doar la cele trei manuscrise din bibliotecile clujene, constatăm că nu există două variante identice. În manuscrisul din colecţia privată (Fig. 1), avem o indicaţie de glas detaliată: mai întâi apare cheia glasului I cu baza *pa* (re), apoi este indicat sunetul *ke* (baza veche a glasului I), iar la urmă apare oligonul cu chendimă deasupra (semnul care indică cvarta), respectiv sunetul *di* (sol), cu ftoraua cromatică a glasului II (care este şi sunetul de pornire) [10]. Ftoraua apare şi pe prima neumă, ison pe *di.* Majoritatea cadenţelor sunt pe *ke*, formula care apare mai des fiind marcată cu verde în exemplul de mai jos. În ultima frază[11] ftoraua cromatică nu mai apare pe *di,* ci pe *ke*. Cadenţa finală este şi ea pe *di*, dar undeva s-a strecurat o greşeală (fie mărturia finală este, de fapt, pe *ke*, fie copistul a omis sau a scris greşit vreun interval) pentru că nu ajungem pe *di*, ci pe *ke*.

[10] Din motive practice, cântăreţul transpune de regulă piesa cu un ton mai jos faţă de baza *ke*, respectiv cu o cvartă mai sus faţă de *pa*. În cazul de faţă, transpoziţia se face în scris, copistul menţionând sunetul *di* ca sunet de pornire.

[11] Utilizez acest termen pentru melodia dintre două mărturii.

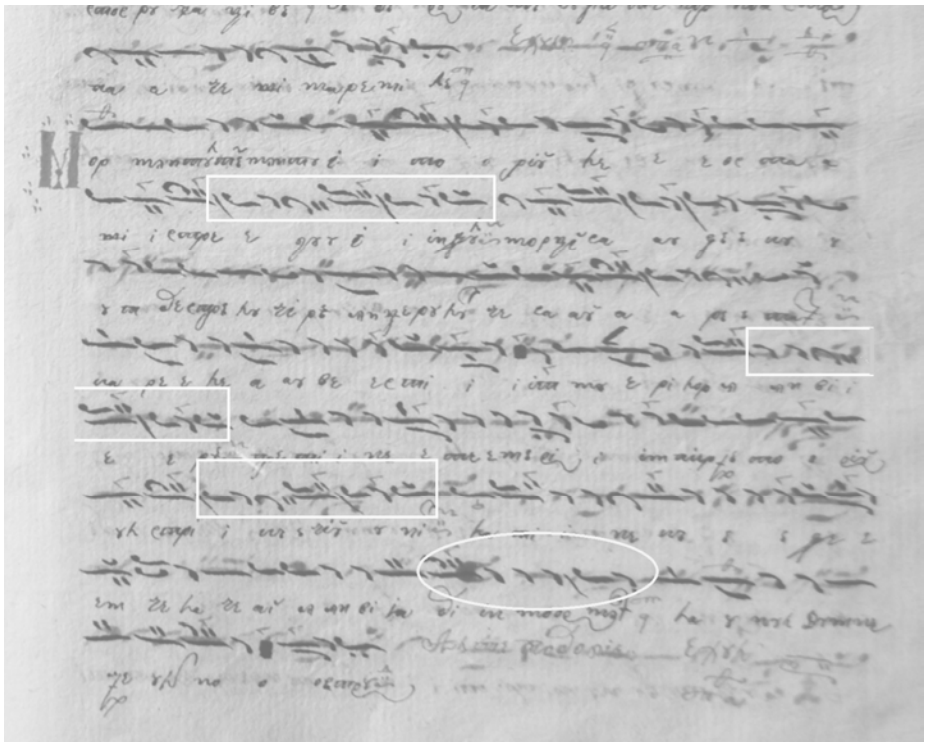


Fig. 1 Ms. privat (M. Mureşeanu), f. 48r

În cel de-al doilea exemplu, Ms. II-14 BJC (Fig. 2), indicaţia este tot de glas I, baza fiind *ke* (la). Ftoraua cromatică a glasului II nu apare în indicaţia de glas, ci pe a doua neumă, pe *ke*, şi nu pe *di* ca în cealaltă variantă. Deşi în ambele variante majoritatea cadenţelor se fac pe *ke*, formulele cadenţiale sunt diferite (Fig. 3)[12]. Cele două au însă în comun un segment diatonic înaintea frazei finale. Cu toate că segmentul este destul de diferit în cele două variante, cadenţele se fac în ambele cazuri pe *pa*, iar formula cadenţială este aceeaşi (formula marcată cu roz, atât în Fig. 1 cât şi în Fig. 3).

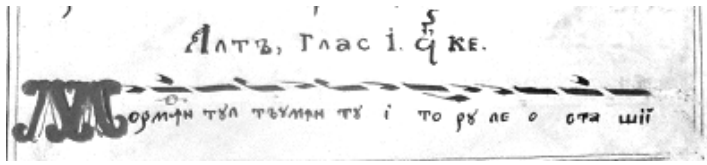


Fig. 2 Ms. II-14 BJC, f. 15r

[12] Am incadrat în chenar deschis la culoare formula cadenţială predominantă. Variaţiile acestei formulei sunt marcate cu ajutorul chenarelor hexagonale.

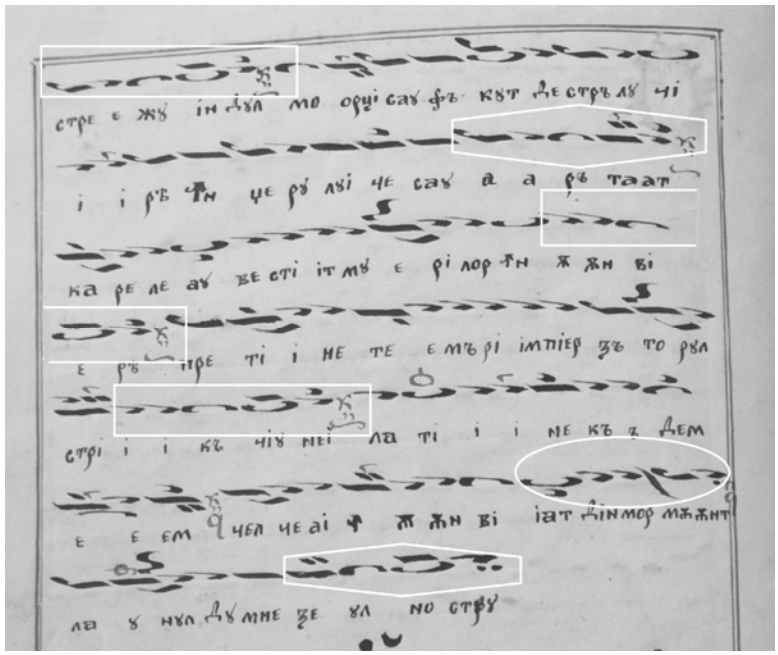


Fig. 3 Ms. II-14 BJC, f. 15v

În cel de-al treilea manuscris, Ms. O. 366, avem o variantă grecească a acestei sedelne-podobii. Aici indicaţia este de glas I (Fig. 4), scara glasului II fiind scrisă diferit: este indicată cheia glasului I, lângă care copistul scrie un apostrof cu clasmă, apoi baza glasului I – *pa* (re), şi sunetul de pornire *vu* (mi) (care este şi baza glasului al doilea – inferior – cum e denumit în teoria grecească)[13]. Ftoraua cromatică a glasului II nu apare la cheie ci pe a doua neumă, respectiv pe *vu*. În această variantă toate cadenţele se fac pe *pa*. Formula cadenţială predominantă este identică din punct de vedere neumatic cu cea din Ms. II-14 BJC (Fig. 3), dar este intonată cu o cvintă mai jos (Fig. 5).

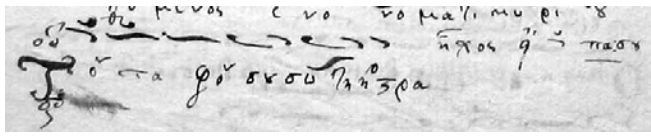


Fig. 4 Ms. O. 354 BAR Cj, p. 146

[13] Georgios N. Konstantinou, *Teoria şi practica muzicii bisericeşti*, vol. 1, ed. a II-a revizuită şi adăugită, Asociaţia Culturală Byzantion, Iaşi, 2012, p. 246. Konstantinou numeşte acest glas *glasul al II-lea inferior cromatic moale (de la vu)* (ibidem).

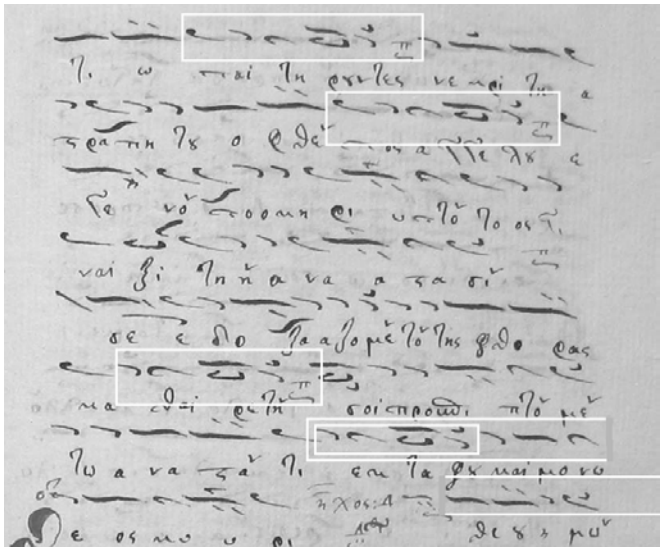


Fig.5 Ms. O. 354 BAR Cj, p. 147

Dorind să vedem care dintre cele trei variante este mai des întâlnită şi interpretată astăzi în România (atunci când se cântă muzică psaltică) am apelat şi la tipărituri. Astfel, în *Anastasimatarul* apărut în 2002, amintit la începutul lucrării, podobia este în glasul I, baza *ke* (la), cu ftoraua pe prima neumă, care este tot *ke* (Fig. 6). Comparând această variantă cu cele din manuscrise, am observat că seamănă mult cu cea din Ms. II 14 BJC (Fig. 2, Fig. 3): două dintre fraze sunt aproape identice, formulele cadenţiale sunt aceleaşi, lipseşte însă pasajul diatonic pe care îl au în comun primele două exemple.

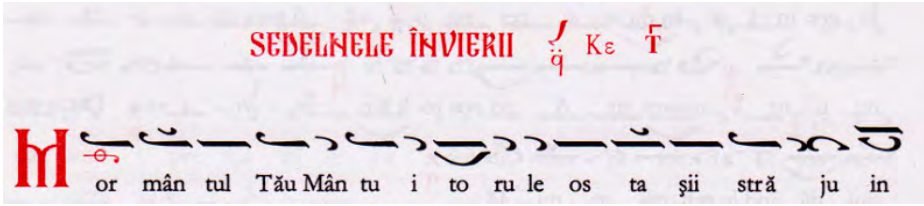


Fig. 6 *Anastasimatar* (Macarie Ieromonahul), Bucureşti, 2002, p. 28

Se pare că această variantă, cu baza *ke,* este cel mai des cântată şi în Grecia. În *Teoria şi practica muzicii bisericeşti*, a lui G. Konstantinou, glasul este numit *glasul I cromatic moale difonic de la ke*[14]. Aflăm şi de aici că în vechime glasul I avea baza pe *ke*, unele cântări fiind exighisite şi în Noua Metodă cu această bază. Scara specifică sedelnei *Mormântul Tău* trimite la ramura glasului I cunoscută sub denumirea de *naos*.

[14] Georgios N. Konstantinou, op. cit., p. 280.

Astăzi, în cărţile de muzică psaltică, această structură apare ca aparţinând glasului I, cântându-se, însă, ca scară a glasului II şi primind ftoraua acestuia, pe sunetul *ke*, cât şi toate însuşirile sale[15].

În cealaltă tipăritură pe care am ales-o pentru comparaţie (culegerea de Podobii apărută la Cluj) podobia este în glasul I, baza *di* cu ftoraua cromatica a glasului II (Fig. 7). Având dublă notaţie – hrisantică şi lineară, transcrierea pe portativ se face cu la bemol la armură[16]. Deşi are aceeaşi bază ca varianta din Fig. 1, scara şi implicit formulele cadenţiale sunt diferite. Formulele sunt, în schimb, identice cu cele din Fig. 2, Fig. 3 (Ms. II-14) şi Fig. 6 (*Anastasimatar*), dar cu un ton mai jos şi asemănătoare cu cele din Fig. 5 (Ms. O. 354) – cu o cvartă mai sus. Aşadar, prima variantă rămâne cea mai deosebită în comparaţie cu celelalte.

Fig. 7 *Podobii şi axioane*, Cluj, 1996, p. 5

Există multe discuţii în legătură cu genul, glasul şi scara în care se cântă sau trebuie cântată această sedealnă[17]. Pe de altă parte, intonaţia şi modul de interpretare a melodiei diferă de la psalt la psalt. Etnomuzicologul danez Tore Tvarnø Lind rezumă foarte bine aceste discuţii în cartea sa – *The Past Is Always Present: The Revival of the Byzantine Musical Tradition at Mount Athos*[18], care reprezintă rodul unei cercetări extinse pe aproape un deceniu, la Muntele Athos: „Faptul că acest imn există în atâtea variante sugerează că, în practica orală, unele versiuni au coexistat cu cele scrise: călugarii îl ştiu pe de rost (este

[15] ibidem.

[16] Datorită, probabil, unei greşeli de tipar, armura de pe primele două portative ale acestei podobii este si bemol în loc de la bemol.

[17] Pe forumurile specializate de muzică bizantină, în limba greacă, de pe Internet, există pagini întregi dedicate numai acestei sedelne. Sunt discuţii argumentate cu exemple din manuscrise în notaţie hrisantică şi cucuzeliană sau tipărituri, teoreticoane, etc. Există, astfel, foarte multe variante greceşti ale acestei sedelne. A se vedea, de pildă, http://analogion.com/forum/showthread.php?t=20 (Περί του ήχου του «Τον Τάφον Σου Σωτήρ»).

[18] Tore Tvarnø Lind, *The Past Is Always Present: The Revival of the Byzantine Musical Tradition at Mount Athos*, Scarecrow Press, Lanham, MD, 2012, p. 96.

vorba de călugării de la M. Athos, n.n.) [...]. Pe lângă aceasta, se pare că există mai multe modalităţi de a conceptualiza teoretic modul (glasul) imnului, ceea ce sugerează, din nou, că imnul a existat in diverse forme de interpretare, mai degraba decât într-o singură variantă originală. Teoria muzicală pare aici mai curând retrospectivă decât anticipativă, în comparaţie cu practica muzicală"[19].

3.2. Casa Efratului – Οἶκος τοὐ Ευφραθά

În cazul acestei podobii, exemplele din manuscrise sunt mai asemănătoare, mai omogene. Indicaţia este de glas II, cu ftoraua cromatică a glasului VI, sau, cum găsim scris în unele tipărituri – glas II, forma glasului VI.

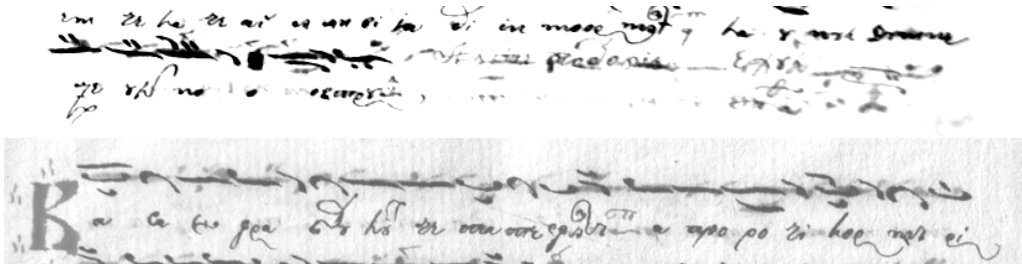


Fig. 8 Ms. privat (M. Mureşeanu), f. 48r-48v

Două dintre cele trei exemple din manuscrise (Fig. 8, Fig. 10) au baza *pa*, iar unul *vu* (Fig. 9).

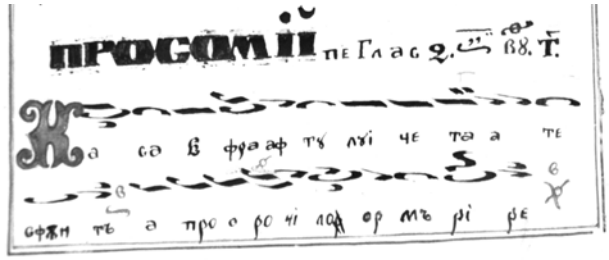
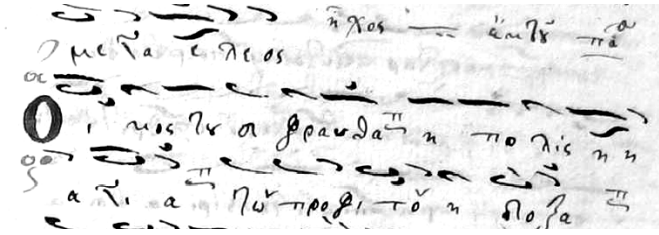


FIg. 9 Ms. II-14 BJC, f. 15v

Toate au acelaşi incipit, însă varianta grecească (Fig. 10) este uşor diferită faţă de cele româneşti. Acest lucru se datorează şi frazării diferite. Astfel, prima frază este practic împărţită în două printr-o cadenţă imperfectă, aşa cum ne indică, de fapt, şi punctuaţia texului literar-liturgic[20]: Οἶκος τοὐ Ευφραθά, η Πόλις η αγία,... (*Casa Efratului,*

[19] T.T. Lind, op. cit., p. 96 (trad. noastră).
[20] Cadenţele ocupă locul punctuaţiunei textului cântărei; [...] Cadenţele imperfecte se fac la virgulă, punct şi virgulă, la legăturile propoziţiunilor, etc. acolo unde necesitatea

cetate sfântă,...) În cele două variante româneşti cadenţa apare abia la a doua virgulă a textului literar (Fig. 8, Fig. 9).



Ex. 10 Ms. O. 354 BAR Cj, p. 135

Varianta din *Podobii şi Axioane* (Fig. 11) are baza *pa* (re). Prima frază din acest exemplu este identică cu cea din exemplul 9 (Fig. 9), chiar dacă acolo baza este *vu* (mi), neumele fiind aceleaşi. În ansamblu, acestea două sunt şi variantele care se aseamănă cel mai mult, diferenţa fiind sunetul de pornire.

Fig. 11 *Podobii şi axioane*, Cluj, 1996, p. 8

3.3. Când de pe lemn (cruce), mort – Ὅτε ἐκ τοῦ ξύλου σε νεκρόν

La prima vedere podobia este în glasul II, cheia fiind cea specifică acestui glas în toate exemplele[21]. Scara, însă, diferă, lucru indicat prin ftoralele diferite. Două exemple au ftoraua glasului VI şi baza *pa* (Fig. 12, Fig. 15), celelalte două au ftoraua glasului II, şi baza *di* (Fig. 13, Fig. 14).

---

cere o cadenţă, cu toate că ideia nu e complectă. (Ion Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească orientală (psaltică)*, Tipografia Cărţilor Bisericeşti, Bucureşti, 1939, p. 35).

[21] O aparentă excepţie o constituie manuscrisul grecesc, unde cheia este cea a glasului VI, aşa cum apare ea în teoreticoanele româneşti. Totuşi podobia este în glasul II, pentru că nu are indicaţia de plagal. Dealtfel, pe tot parcursul acestui manuscris, cheia este aceeaşi şi pentru glasurile autentice şi pentru cele plagale înrudite, singura deosebire fiind menţiunea de *πλ* (plagal), în cel de-al doilea caz.

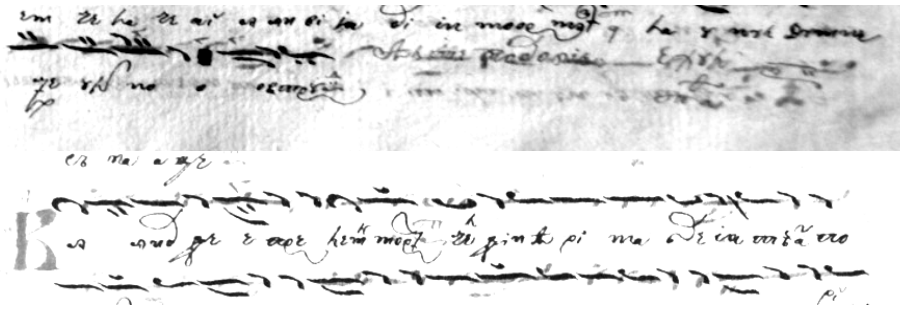
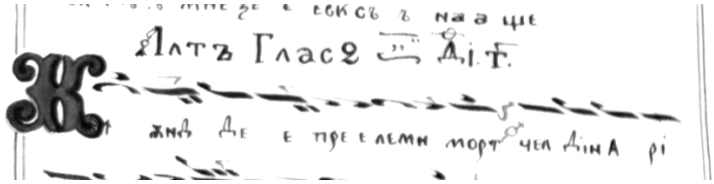


Fig. 12 Ms. privat (M. Mureşeanu), f. 48v

Şi aici, ca şi în cazul podobiei precedente, asemănarea cea mai evidentă este între varianta din Ms. II BJC (Fig. 13) şi cea din culegerea tipărită de podobii (Fig. 14).



Ex. 13 Ms. II-14 BJC, f. 16r

Fig. 14 *Podobii şi axioane*, Cluj, 1996, p. 14

Varianta grecească aici este diferită, având un alt incipit (Fig. 15).

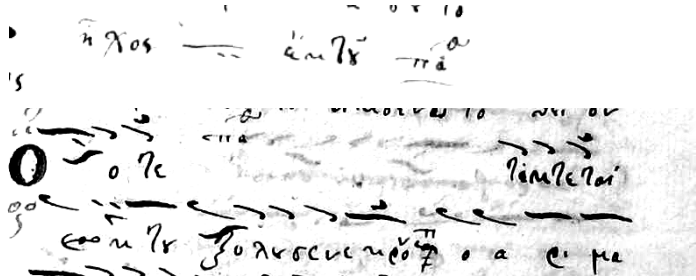


Fig. 15 Ms. O. 354 BAR Cj, p. 135

3.4. Degrab ne întâmpină – Ταχὺ προκατάλαβε

Toate cele patru exemple sunt scrise în acelaşi glas IV, care are cadenţa finală pe *vu* (mi). Glasul este denumit în diverse feluri : glasul leghetos cromatic moale[22], glasul al IV-lea median cromatic moale[23], glasul IV – forma glasului II[24]. Cheia glasului este scrisă în patru moduri diferite în exemplele de mai jos. În primul, avem indicaţia de glas IV, baza *di* cu ftoraua cromatică a glasului II, ftora care apare şi pe prima neumă (Fig. 16).

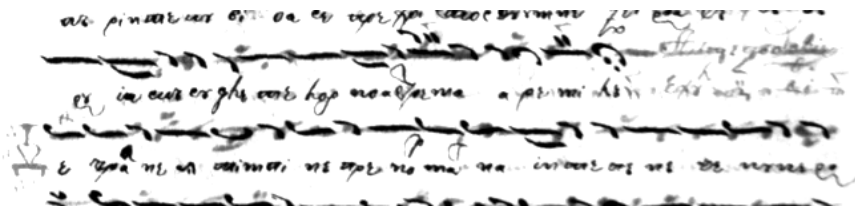


Fig. 16 Ms. privat (M. Mureşeanu), f. 49r

În următorul exemplu, pe lângă cheie şi bază, apare şi formula specifică glasului leghetos (Fig. 17).

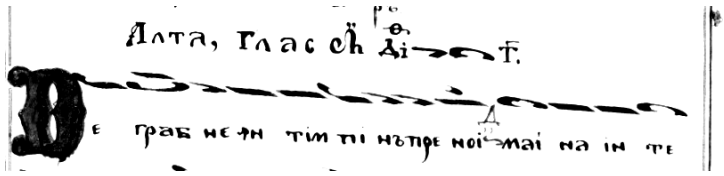


Fig. 17 Ms. II-14 BJC, f. 23r

În manuscrisul grecesc (Fig. 18), este indicat doar sunetul de pornire *di,* ftoraua cromatică a glasului II aflându-se pe prima neumă a cântării – isonul (de pe *di*). Incipitul este identic cu cel al podobiei din manuscrisul privat (Fig. 16), cele două având în comun şi formule cadenţiale.

---

[22] Georgios N. Konstantinou, op. cit., p 275.

[23] ibidem.

[24] *Podobii şi axioane.* Culegere de muzică bisericească ortodoxă întocmită de Pr. prof. dr. Nicu Moldoveanu şi de Pr. lect. dr. Vasile Stanciu, Editura Arhidiecezana, Cluj-Napoca, 1996, p. 30, 37.

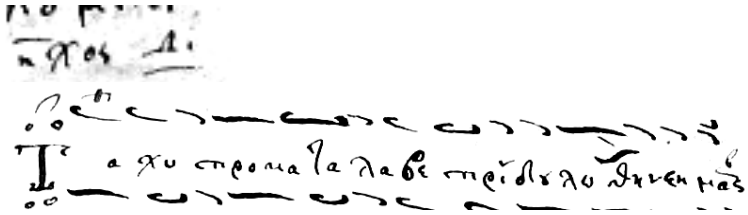


Fig.18 Ms. O. 354 BAR Cj, p. 150

Varianta tipărită (Fig. 19) începe la fel ca varianta din Ms. II 14 BJC (Fig. 17). Totuşi, indicaţia de glas este uşor diferită faţă de variantele manuscrise, având specificaţia *forma glasului II*.

Fig. 19 *Podobii şi axioane*, Cluj, 1996, p. 30

3.5. Cel ce Te-ai înălţat pe cruce – Ο υψωθείς εν τώ Σταυρώ

Aceasta este o altă podobie în glasul IV, forma glasului II. Totuşi, în manuscrisul privat, cheia este cea a glasului II (Fig. 20) şi nu cea a glasului IV, spre deosebire de podobia precedentă din acelaşi manuscris, care are aceeaşi scară dar cheie de glas IV (Fig. 16).

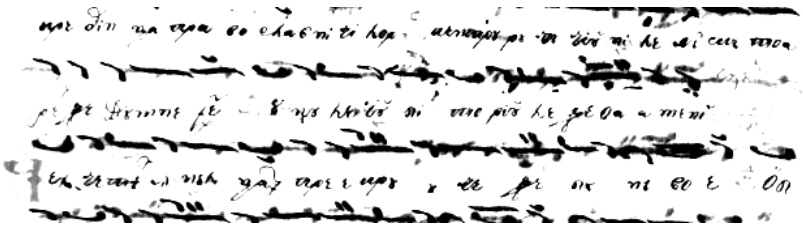


Fig. 20 Ms. privat (M. Mureşeanu), f. 49v

În celălalt manuscris românesc (Fig. 21), glasul e indicat şi prin număr (cifra arabă 4), iar în varianta grecească se păstreză indicaţia concisă, ca în podobia anterioară. Variantele sunt, totuşi, destul de asemănătoare între ele. Acolo unde există diferenţe, însă, acestea se repetă şi în frazele ulterioare, deci variaţia este consecventă (preferinţa pentru un anumit interval în incipitul frazelor, de pildă). Unele formule

cadenţiale sunt identice în toate cele trei variante româneşti şi, în acelaşi timp, asemănătoare cu cele din varianta grecească.

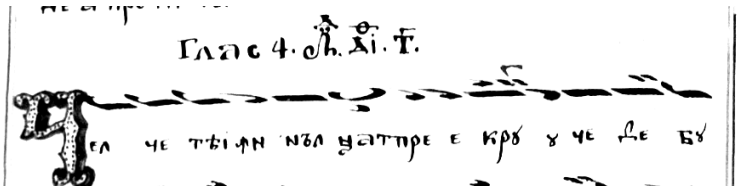


Fig. 21 Ms. II-14 BJC, f. 23v

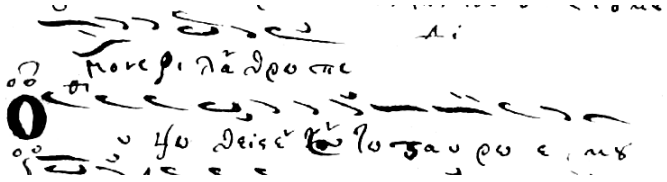


Fig. 22 Ms. O. 354 BAR Cj, p. 150

Fig. 23 *Podobii şi axioane*, Cluj, 1996, p. 37

3.6. Spăimântatu-s-a Iosif – Κατεπλάγη Ιωσήφ

Este ultima podobie în glas IV, dar, de data aceasta, cu forma glasului VI. În *Teoria si practica muzicii bisericeşti*[25], acest glas este denumit „glasul IV cromatic dur (nenano)". Tot de aici aflăm că această sedealnă este o mărturie a faptului că nenano era considerat glas IV cromatic de către cei „din vechime", în timp ce în notaţia actuală este considerat fie plagal al glasului II, trifonic, fie „glas nenano de sine stătător"[26].

[25] Georgios N. Konstantinou, op. cit., p. 283.
[26] ibidem, p. 284.

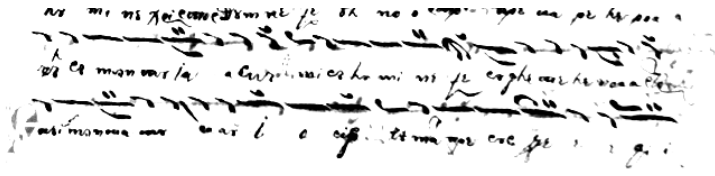


Fig. 24 Ms. privat (M. Mureşeanu), f. 50r

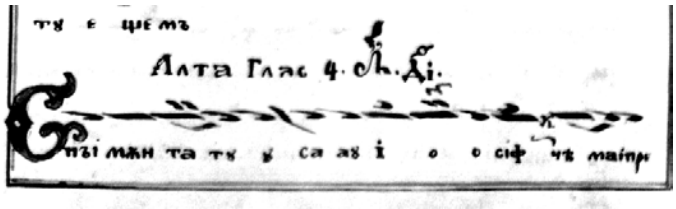


Fig. 25 Ms. II-14 BJC, f. 22r

În exemple, mărturia glasului este, de această dată, scrisă aproximativ la fel. Excepţie face varianta grecească, consecventă în indicaţia de glas concisă, cu ftoraua pusă abia pe neuma corespunzătoare şi nu în indicaţia de glas dinaintea cântării, ca în celelalte variante[27]. În cazul acestei podobii, baza este *di* (sol) la toate variantele. Primele două exemple (Fig. 24, Fig. 25) au fraza iniţială aproape identică. Varianta grecească este puţin mai scurtă decât cele româneşti, fiind şi singura care nu are pasaje diatonice notate ca atare.

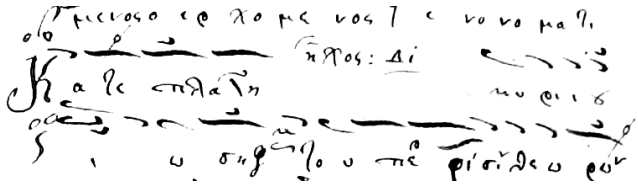


Fig. 26 Ms. O. 354 BAR Cj, p. 149

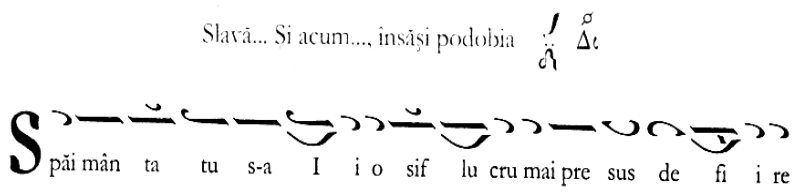


Fig. 27 *Anastasimatar*, Bucureşti, 2002, p. 169

[27] În manuscrisul grecesc indicaţia de glas apare, de regulă, doar la începutul unui nou glas. În cadrul acestuia, prosomiile sau sedelnele se succed fără alte indicaţii, menţionându-se doar baza, de obicei atunci când aceasta se schimbă.

Fig. 28 *Podobii şi axioane*, Cluj, 1996, p. 28

3.7. *Toată nădejdea – Ὅλην αποθέμενοι*

Este o podobie în glasul VI, forma glasului II. Mărturiile iniţiale sunt scrise diferit pentru fiecare variantă. La prima vedere exemplele se grupează două câte două. Două exemple au baza *vu* (mi) (Fig. 29, Fig. 30), două *di* (sol) (Fig. 31, Fig. 32). În realitate, însă, calculând primul interval al fiecărui exemplu, observăm că toate încep de pe *ke* şi că au incipit aproape identic.

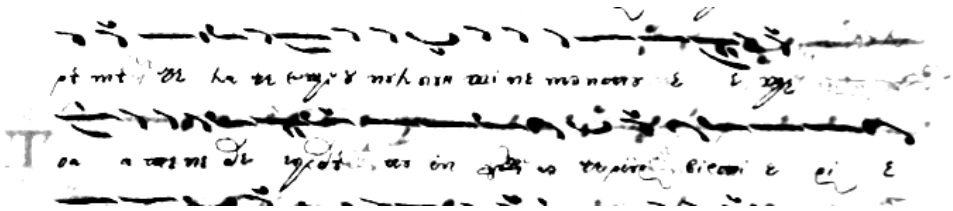


Fig. 29 Ms. privat (M. Mureşeanu), f. 51r

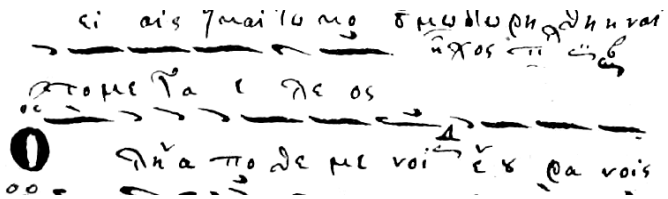


Fig. 30 Ms. O. 354 BAR Cj, p. 140

Variantele din Fig. 31 şi Fig. 32 au o altă frazare, prima mărturie apărând abia la sfârşitul textului *Toată nădejdea punându-şi în ceruri,...* Nu întâmplător aceste două variante sunt şi cele mai recente, ca datare. În aceste exemple româneşti se ţine cont de frazarea literară logică pentru limba română: *Toată nădejdea punându-şi în ceruri, vistierie nefurată loruşi sfinţii şi-au agonisit,...* În limba greacă, topica frazei este alta: Ὅλην αποθέμενοι, εν ουρανοίς τήν ελπίδα, θησαυρόν ασύλητον,... Se poate observa virgula de după primele două cuvinte (în traducere, *Toată nădejdea*). În variantele româneşti mai vechi, cum este

cea din Ex. 29[28], virgula din textul grecesc este păstrată, respectiv redată muzical printr-o cadenţă, chiar dacă prin traducere şi schimbarea topicii aceasta nu îşi mai are rostul în textul literar. În exemplele 31 şi 32 (Fig. 31, Fig. 32) virgula este teoretic eliminată. Totuşi, deşi mărturia nu mai apare în mijlocul acestei fraze, cadenţa e sugerată de acelaşi ison cu clasmă (care dublează valoarea notei pe care e aşezată), prezentă şi în celelalte variante. În concluzie, adaptarea se face doar în plan teoretic şi vizual, căci în practică, respectiv la nivel auditiv, cadenţa este imediat sesizată. Explicaţia constă, credem noi, în faptul că, deşi exista încă de acum două secole dorinţa şi strădania firească de a „diortosi" un text liturgic, acest lucru era şi este încă destul de greu de realizat, atunci când textul este suprapus muzicii. Aici intervine şi componenta psihologică, deoarece este dificil să „corectezi" o piesă care a intrat atât în memoria cognitivă cât şi în cea afectivă a psaltului, respectiv a comunităţii în care aceasta e intonată.

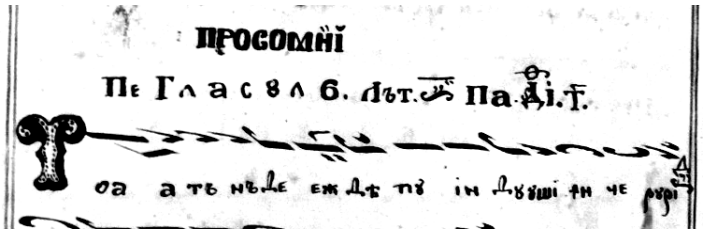


Fig. 31 Ms. II-14 BJC, f. 26r

glasul VI Pa
(forma glasului al II-lea Di)
Toa - tă nă - dej — dea pu - in - du-şi în
Toa - tă nă - dej - dea pu - in - du-şi în
ce - ruri vis - ti - e - ri - e ne - fu - ra - tă lo -
ce - ruri, vis - ti - e - ri - e ne - fu - ra - tă lo -

Fig. 32 *Podobii şi axioane*, Cluj, 1996, p. 52

[28] Copistul manuscrisului privat este influenţat în mod evident de modelele greceşti. Se poate observa felul în care acesta notează cheile, preferinţa pentru termenul de eh, includerea unui heruvic grecesc.

3.8. Din pântece Te-ai născut – Ἐκ γαστρὸς ἐτέχθης

Podobia nu apare în colecţia de *Podobii şi axioane*, apărută la Cluj, pe care am folosit-o până acum pentru comparaţie. În Fig. 33, atât cheia, cât şi ftoraua de pe baza *di* sunt cele ale glasului II.

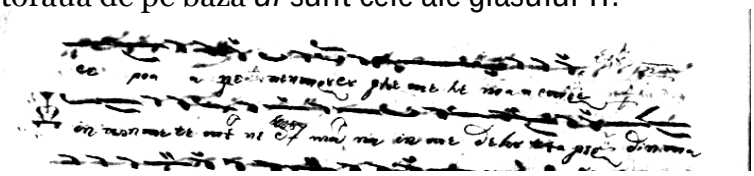


Fig. 33 Ms. privat (M. Mureşeanu), f. 51v

În Fig. 34 indicaţia este de glas VI lăturaş, baza fiind *vu* cu ftoraua cromatică a glasului II scrisă deasupra. Primul interval ne indică însă faptul că melodia începe tot de pe *di*.

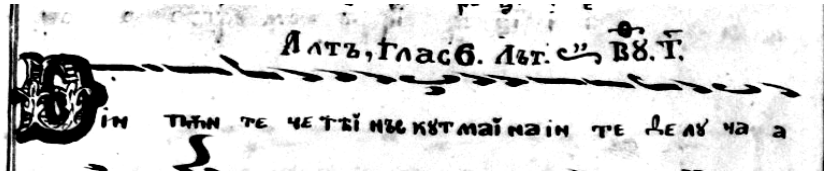


Fig. 34 Ms. II 14 BJC, f. 27r

În Fig. 35, din manuscrisul grecesc, nu avem nici o indicaţie. Indicaţia de la începutul grupului de prosomii, care se află cu o filă înaintea acestei prosomii este plagalul glasului II, baza *vu*. Dacă începem de pe *vu*, însă nu ajungem corect la prima mărturie. Copistul a uitat, deci, să indice o nouă bază, *di*, pentru această prosomie.

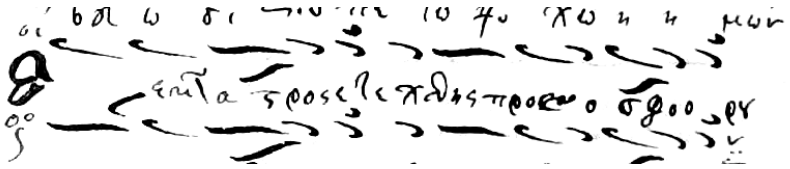


Fig. 35 Ms. O. 354 BAR Cj, p. 141

Toate exemplele au cadenţa finală pe *vu*. În mod firesc, cele trei variante prezintă trăsături comune (profil melodico-ritmic şi ambitus asemănător, fraze şi formule cadenţiale aproape identice). În unele pasaje varianta grecească seamănă mult cu una din cele două româneşti, în altele cu cealaltă. Alteori, variantele româneaşti se aseamănă între ele. Dealtfel, fenomenul este valabil pentru toate podobiile prezentate. În general, parcurgerea şi compararea tuturor acestor podobii creează impresia de continuă permutare între variante[29].

[29] Efectul este, evident, atât vizual cât şi auditiv.

4. Concluzii

Genul cromatic se prezintă extrem de variat în categoria enunţată. Exemplele ilustrează o serie de combinaţii de genuri, glasuri şi chei (sau modalităţi de indicare a glasului). Astfel, există podobii în glas I – forma glasului II, în glas II – forma glasului VI, în glas IV – forma glasului II, în glas IV – forma glasului VI, în glas VI – forma glasului II. Practica, reflectată în repertoriul muzical al mansucriselor, ni se relevă ca fiind mult mai bogată şi mai nuanţată decât teoria.

Variantele se aseamănă, uneori mai mult, alteori mai puţin, în cazul uneia şi aceleiaşi podobii. Deşi e vorba de un repertoriu notat, acesta manifestă dinamica caracteristică oralităţii, variaţia, respectiv variantele, fiind proprii în special tradiţiei orale. Oralitatea joacă, probabil, un rol mai mare decât s-ar crede sau s-ar dori, chiar şi atunci când este vorba de un repertoriu scris.

The chromatic genre in the podoben melodies

ABSTRACT

The aim of this paper is to present the diverse manner in which the chromatic genre occurs in the podoben (prosomia) melodies, using examples taken mainly from the manuscripts kept in Cluj-Napoca libraries. Beside the frequent case of the chromatic second authentic mode exchanging scale with its plagal, there are also podobens in diatonic modes borrowing scales of the chromatic modes. We found Romanian manuscripts and also Greek ones containing series of podobens for all eight modes. Each of these podobens has a number of variants, as reflected in the chosen manuscripts and printed books. The oral tradition influence is evident once more even when we are dealing with a written repertoire, such as the one analysed in this paper.

Bibliografie

Anastasimatarul cuviosului Macarie Ieromonahul cu adăugiri din cel al paharnicului Dimitrie Suceveanu, Editura Bizantină, Bucureşti, 2002.

Angelopoulos Lykourgos, *Vocile Bizanţului*, Asociaţia Culturală Byzantion, Iaşi, 2011.

Barbu-Bucur Sebastian, *Ioan sin Radului Duma Braşoveanu*, în „Studii de muzicologie", vol. X, Editura Muzicală, Bucureşti, 1974, pp. 161-222.

Ciobanu Gheorghe, *Muzica bizantină*, în „Studii de muzicologie", vol. VI, Editura Muzicală, Bucureşti, 1970, pp. 69-97.

Ciobanu Gheorghe, *Vechimea genului cromatic în muzica bizantină*, în „Studii de muzicologie", vol. IX, Editura Muzicală, Bucureşti, 1973, pp. 88-93.

Ciobanu Gheorghe, *Teorie, practică, tradiţie – factorii complementari necesari descifrării vechii muzici bizantine*, în „Studii de muzicologie", vol. XVII, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983, pp. 191-198.

Csakany Zsofia, Nemeth István, *Un manuscris de muzică psaltică din Biblioteca* Timotei Cipariu, în „Acta musicae Byzantinae", vol. II, nr. 1, Iaşi, Aprilie 2000, pp. 146-148.

Dicţionar de termeni muzicali, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2008.

Dura Carmen, *Contribuţii la cunoaşterea operei lui Anton Pann. Anastasimatarul*, în „Byzantion Romanicon", vol. 8-9, Editura Artes, Iaşi, 2012, pp. 234-262.

Konstantinou N. Georgios, *Teoria şi practica muzicii bisericeşti*, vol. 1, ed. a II-a revizuită şi adăugită, Asociaţia Culturală Byzantion, Iaşi, 2012.

Makris Eustathios, *The Chromatic Scales of the Deuteros Modes in Theory and Practice*, în „Plainsong and Medieval Music", vol. 14, nr. 1, Cambridge University Press, 2005, pp. 1-10.

Manuscris psaltic, biblioteca scriitorului Marcel Mureşeanu, Cluj-Napoca.

Manuscrisul II-14, Biblioteca Judeţeană „Octavian Goga", Cluj-Napoca.

Manuscrisul Oriental 354, Biblioteca Academiei Române, filiala Cluj-Napoca.

Moisil Costin, *Diatonic, cromatic, enarmonic. Observaţii privind intonaţia în muzica bizantină*, în „Acta musicae Byzantinae", vol. V, Iaşi, Mai 2003, pp. 51-55.

Moisil Costin, *Scările muzicale la Macarie Ieromonahul*, în „Acta Musicae Byzantinae", vol. II, nr. 1, Iaşi, Aprilie 2000, pp. 128-137.

Moisil Costin, *Observaţii privind genul enarmonic la începutul secolului al XIX-lea*, în „Acta Musicae Byzantinae", vol. VII, Iaşi, Mai 2004, pp. 90-95.

Petcu Marcu ierom., Lihănceanu Nicolae, Pintilie Adrian Pr., Creţu Ramona-Anca, *Pagini din istoria monahismului ortodox în revistele teologice din România*, III. *Cultură, artă, documente*, Bucureşti, Editura Bibliotecii Naţionale a României; Editura Mitropolit Iacov Putneanul, Putna, 2011.

Podobii şi axioane. Culegere de muzică bisericească ortodoxă întocmită de Pr. prof. dr. Nicu Moldoveanu şi de Pr. lect. dr. Vasile Stanciu, Editura Arhidiecezana, Cluj-Napoca, 1996.

Popescu-Pasărea Ion, *Principii de muzică bisericească orientală (psaltică),* Tipografia Cărţilor Bisericeşti, Bucureşti, 1939.

Raasted Jørgen, *Chromaticism in Medieval Byzantine Chant*, în „Cahiers de l'Institut du Moyen Âge Grec et Latin", nr. 53, Copenhague, 1986, pp. 15-36.

Raasted Jørgen, *Thoughts on a Revision of the Transcrisption Rules of the Monumenta Musicae Byzantinae*, în „Cahiers de l'Institut du Moyen Âge Grec et Latin", nr. 54, Copenhague, 1986, pp. 13-38.

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

A statistical approach of the chromaticity. The sticheron *Σήμερον συνέχει τάφος – Today, a tomb holds Him* in the new and old notation

DIMOSTHENIS SPANOUDAKIS

Η περαιτέρω ανάπτυξη μεθόδων ανάλυσης της Βυζαντινής Μουσικής μέσω διακαλλιτεχνικών και διεπιστημονικών ανοιγμάτων, ειδικά με την αξιοποίηση πορισμάτων έρευνας στους τομείς των γνωσιακών επιστημών της μουσικής, μπορεί να φέρει στο φως πολλές άγνωστες ακόμα πτυχές αυτής της θαυμάσιας μουσικής.[1]

1. Introduction

The present study proposes an interdisciplinary approach (Musicology and Mathematics – Statistic) which has to do with the analysis to the Byzantine Music through the research in manuscripts with new and old notation[2].

More specifically, we use a mathematically-statistically[3] informed approach to investigate chromaticity in the *sticheron Σήμερον συνέχει*

---

[1] *A further development of analytical methods of Byzantine Music through interarts and interdisciplinary approaches, especially through the use of research findings in the fields of cognitive science of music will enlighten many unknown aspects of this wonderful music*; Μαρία Αλεξάνδρου, "Παρατηρήσεις για την ανάλυση, υφή και μεταισθητική της Βυζαντινής Μουσικής. Ο ύμνος *Σιγησάτω πάσα σαρξ βροτεία"* (Maria Alexandru, "Remarks on the analysis, musical texture and meta-aesthetics of Byzantine Chant. The Hymn *Let all mortal flesh keep silence*"), in International Musicological Conference "*Crossroads | Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity"*, School of Music Studies of the Aristotle University of Thessaloniki and International Musicological Society (IMS), Regional Association for the Study of Music on the Balkans, 6-10 of June 2011, Θεσσαλονίκη, at the conclusions of this article – unit 4. Proceedings to be published; I would like to thank Professor Alexandru for her support and encouragement.

[2] By new notation we mean the so called New Method or New System in use since 1814, the year of the Reform of the Three Teachers. Old notation is every kind of notation before 1814, in our case especially the middle-Byzantine one. Cf. Μαρία Αλεξάνδρου, *Ιστορία της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Μουσικής* (Maria Alexandru, *History of Byzantine and post-Byzantine music*), vol. 2, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2007-2008, pp. 7-8.

[3] "*Statistics is the science of learning from data, and of measuring, controlling, and communicating uncertainty; and it thereby provides the navigation essential for controlling the course of scientific and societal advances.*" From the American

τάφος – Today, a tomb holds Him[4] which is chanted as the first idiomelon of the Lauds of Mattins of Holy Saturday and it is in the second (B') mode with finalis *Di*[5].

In the present study, the sticheron which belongs to the repertory of the *Old Sticherarion*, is examined:

i) In new notation from the manuscript *Sancti Sepulcri 715* (MPT 715[6]), which is written by Chourmouzios Chartofylaxin the early 19th century[7] and includes the slow exegeseis – transcriptions – interpretations of the aforementioned Teacher for the old sticheraric style.

ii) In old notation from the highly important manuscript Dionysiou 564 (D 564), which is written by Grigorios Mpunis Alyatis[8] *in*

Statistical Association webpage: http://www.amstat.org/careers/whatisstatistics.cfm (11/05/2012).

[4] *The Lenten Triodion*, transl. by Mother Mary and Archimandrite Kallistos Ware, Faber and Faber, London, 1978, p. 652.

[5] *Τριώδιον* (*Triodion*), Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα, 1960, p. 417. For the theoretical finalis of the eight modes in the new notation: Maria Alexandru, *Ἐξηγήσεις καὶ μεταγραφὲς τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Σύντομη εἰσαγωγὴ στὸν προβληματισμό τους* (Maria Alexandru, *Exegeseis and transcriptions of byzantine music. Brief introduction to the musicological issue*), University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2010, p. 65. See also Δημήτριος Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία καὶ Πρᾶξις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς* (Dimitrios Panagiotopoulos, *Theory and practice of Byzantine Ecclesiastical Music*), Ἀδελφότης Θεολόγων "ὁ Σωτήρ", Αθήνα, 1997, pp. 181-183.

[6] The abbreviation MPT comes from the Greek name: Metochion Panagiou Taphou.

[7] For the new analytical notation and specially for Chourmouzios Chartofylax see: Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, *Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ Θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς* (Chourmouzios Chartofylax, *Introduction to the theory and practice of ecclesiastic music*), critical edition by Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2002, pp. 9-16. See also Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Ἱστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀπὸ τῶν Ἀποστολικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς* (Georgios Papadopoulos, *Historical review of the byzantine ecclesiastical music from Apostolic times until today*), 1st repr., Τέρτιος, Κατερίνη, 2002, pp. 198-200. About the ergography of Chourmouzios:Μανόλης Χατζηγιακουμής, *Μουσικὰ χειρόγραφα Τουρκοκρατίας* pp. 1453-1832 (Manolis Chatzigiakoumis, *Musical manuscripts of the Tourkokratia*), vol. I, Αδελφοί Ρόδη, Αθήνα, 1975, pp. 389-391. About the dating of the MPT 715: Chourmouzios Chartofylax.: *Χατζηγιακουμής, Μουσικά Χειρόγραφα,* p. 390. See also Γρηγόριος Στάθης, *Τιμὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον.Ἔκφραση ἀγάπης στὸ πρόσωπο τοῦ καθηγητοῦ Γρηγορίου Θ. Στάθη. Ἀφιέρωμα στὰ ἑξηντάχρονα τῆς ἡλικίας καὶ στὰ τριαντάχρονα τῆς ἐπιστημονικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς προσφορᾶς του (Gregorios Stathis, Honour to the Teacher. Expression of love for the Teacher Gregorios Stathis. To his sixtieth birthday and thirty years of his scientific and artistic contribution)*, Ανατολής το Περιήχημα, Αθήνα, 2001, p. 706.

[8] Alyatis was possibly the Precentor of St. Sophia in Constantinople in 1453, the year of the Fall of the City. For a detailed ergobiography: Maria Alexandru, "Gregorios Mpunis Alyatis: An Open Bioergographic Index Card and an analysis of the pentikostarion Τὴν

1445 A.D. This manuscrpt is neumated with fully developed Middle-Byzantine notation.[9]

The aim of the study is to investigate whether some notes of the chromatic scale have a "closer relation" with:

i) the ison and the neumes which augment the duration of the phonetic signs[10],

ii) the syllables and the kola[11] of the hymnographic text.

λάμψιν τοῦ προσώπου σου", in *Psaltike, Neue Studien zur Byzantinischen Musik: Festschrift für Gerda Wolfram,* ed. Nina Maria Wanek, Praesens, Vienna, 2011, p. 18. See also Κωνσταντίνος Καραγκούνης, *Ἡ παράδοση καὶ ἐξήγηση τοῦ μέλους τῶν χερουβικῶν τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιΐας* (Konstantinos Karagunis, *The tradition and exegesis of the melos of the cheroubic hymn of the Byzantine and post-byzantine melopoiea*), ΙΒΜ – Μελέται, Γρ. Στάθης, Αθήνα, 2003, p. 270.
About a detailed description and the dating of the manuscript: Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς, Ἅγιον Ὄρος, Κατάλογος περιγραφικός* (Gregorios Stathis, *The manuscripts of byzantine chant, Holy Mountain, Descriptive catalogue*), vol. 2, Ἱδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας and Γρηγόριος Στάθης, Αθήνα, 1976, pp. 688-689.

[9] For the stages and the development of the old notation see: Αλεξάνδρου, *Ιστορία*, pp. 7-8.

[10] In the new notation these signs are the so called *prosthetika chronika simeia* (additive duration marks): the *klasma*, the *apli* with its derivates (*dipli* [double], *tripli* [triple] e.t.c.) and the *argon*. All signs add duration to the note on which they have been put. Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία*, pp. 66-67 and 78. The pauses in the new notation could be considered as *prosthetika chronika simeia* but they will not be included in our measurements because they are not related with any note. In the old notation the duration marks are called *argiai* and they are four: *kratima*, *dipli*, *dyo apostrophoi*, and *tsakisma*. However, in this paper we will not examine the *tsakisma* because it represents only the half length (*ἡμισυ αργία*) according to the Protheory of the Papadike. Cf. Maria Alexandru, *Studie über die 'grossen Zeichen' der byzantinischen musikalischen Notation unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts*, Dissertation, vol. 2, University of Copenhagen, 2000, p. 17. Moreover it seems that *tsakisma's* functionality has to do both with the embellishment and only a small increasing of the duration of the note on which it stands.

[11] The *kolon* could be defined as the basic musical and poetical unit of a setting. It ends with a cadence. Cf. Maria Alexandru, "Αναλυτικές προσεγγίσεις και ιχνηλασία του κάλλους στη βυζαντινή μουσική. Ο Ευχαριστήριος Ὕμνος *Σὲ ὑμνοῦμεν*", (Maria Alexandru, "Analytic approach and a quest for the discovery of beauty of byzantine music. The Thanksgiving Hymn, *We pray You*), in Symposium *Μουσική Θεωρία και ανάλυση – Μεθοδολογία και Πράξη* (*Music Theory and analysis – Methodology and Practice*), Proceedings of the Symposium, 29.09.-1.10. 2006, ed. Kostas Tsougras and A.U.Th. - School of Music Studies, Θέρμη - Θεσσαλονίκη, 2006, p. 320. See also Ομάδα Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, "*Χρυσέοις έπεσι*, ένα στιχηρό εις τιμή του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου στη διαχρονική του εξέλιξη: Παλαιογραφικές & αναλυτικές αναζητήσεις" (Study Group of Palaeography of Byzantine Music, "*Chryseois epesi-In golden words*" – a *sticheron* in honor of St. John Chrysostom in its diachronic musical development), ed. M. Alexandru, in *Proceedings of the 1st*

Moreover, we want to examine whether and how some notes have a greater total duration in comparison with other notes in the same scale and to visualize the "profile[12]" of the second mode according to the acoustic result of the sticheron *Σήμερον συνέχει τάφος*.

The conclusions emerge through a parallel research which focuses on the modulations which occur in the sticheron both in new and old notation. It has to be noticed that the notes in the old notation show us the metrophonic structure of the melody[13].

2. The sticheron Σήμερον συνέχει τάφος in new notation. The interpretation of Chourmouzios Chartofylax in MPT 715

In new notation we examined statistically:

❖ In which note and how often we have the *ison* and the additive duration marks[14].

❖ Which are the first notes of every *kolon* and inside the *kolon,* of every new syllable of the hymnographic text.

❖ Which is the total duration of each note in the whole *sticheron*.

❖ Which is the "profile" of the B' mode according to the distribution of the duration of the tones of the chant we examine.

The reason we include the *ison* and the additive duration marks in our measurements, is that the first sign causes repetition while the second group of signs causes extension of the note, in other words, both signs lead to melodic strengthening of the respective notes. Similarly, we

---

International Conference of the American Society of Byzantine Music and Hymnology, September 10-15th 2007, Αθήνα, p. 357 (337-485). Published on the internet: http://ww.asbmh.pitt.edu/page9/page10/page11/page11.html and http://www.asbmh.pitt.edu/page12/Alexandru.pdf

At the beginning of this study the plan included only the measurements for the first note for every syllable. After the suggestion of Professor Alexandru the first note of the *kolon* has also been taken in consideration.

[12] This was the second suggestion of Professor Alexandru.

[13] Metrophonic structure of a piece is what is written down with the intervals signs (*ison* and *emphona*) of the middle-Byzantine. Μαρία Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής* (Maria Alexandru, *Palaeography of Byzantine Music*), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, notes of the courses entitled: Μετροφωνία – Παραλλαγή – Μέλος και άλλες έννοιες κλειδί στη Θεωρία της Ψαλτικής Τέχνης (*Metrophonia – Parallagi – Melos* and other key terms in the Theory of the Chanting Art), academic year 2012-2013. The notes we read in metrophonic structure (old notation) are called notes of the metrophonic structure or structural notes. On the other hand, dominating notes (new notation) are the notes, on which the cadences (perfect, imperfect, final) of the *melos* occur. Additionally, these notes appear more frequently and the melody focuses on them, while neighbour notes usually tend to be attracted by them. See: Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία*, pp. 126-127.

[14] The so called *prosthetika chronika simeia* (*klasma, apli* and *argon*). See footnote 16 in the introduction.

examine the first note of every new syllable and the *kolon*. The relation between words and music in Byzantine Chant is very strong[15] and additionally, it seems that the first note of each syllable and the incipit of each *kolon* are of major importance in the perception's and memory's area[16]. Furthermore, we examine the total duration for each note in order to: a) find out which notes sound longer in this *sticheron* and b) shape the "profile" of the second mode with finalis Di.

In Fig. 1 is the *sticheron* from manuscript MPT 715[17]. The additional colored circles show the *phthorai* which indicate modulation. Blue circles show the *phthorai* for the soft chromatic scale, red circles the *phthorai* for the intense chromatic scale and green circles the *phthorai* for the soft diatonic scale. Table 1 includes the hymnographic text with structural, metrical and modal analysis[18] of the *sticheron*. In the first, second and third column the periods, verses and *kola* are noticed respectively. In the fourth column the full hymnographic text is colored in order to show the use of the soft chromatic scale with blue color, the intense chromatic scale with red color and the diatonic scale with green color. Sometimes, a change of scale occurs inside a syllable. In such cases the syllable is underlined. The color of the letters shows the scale at the beginning of the syllable and the color of the line shows the following scale. There is no syllable with more than one modulation in this *sticheron.* At the last column there is the total number of syllables for each *kolon.*

In Table 2 we have the statistic measurements we aforementioned and in Graphs 1a till 6 we have the visualization of these measurements. It is necessary to notice some parameters of the measurements. When the intense chromatic scale or the diatonic scale is used, then the

---

[15] Egon Wellesz, *Byzantinische Musik. Ein Vortrag,* ed. Gerda Wolfram, Verlag der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienna, 2000, p. 17 & cover page. Cf.: Αλεξάνδρου, *Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία.*

[16] Sven Blankenberger & Katrin Bittrich, "The Impact of Trace Decay, Interference, and Confusion in a Tonal Memory Span Task", in *12th International Conference for Music Perception and Cognition and 8th Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music. Proceedings of the joint Conference*, 23-28.07.2012, ed. Emilios Cambouropoulos, Costas Tsougras, Panayotis Mavromatis, Konstantinos Pastiadis, A.U.Th. – School of Music Studies, Θεσσαλονίκη, 2012, p. 109 and hand out of the presentation. In the proceedings only the abstract of this paper is included exclusively in p.109. In this research, the impact of different mechanisms of forgetting in short term memory for tonal and verbal stimuli is examined. In the main results, included in the hand out, it was mentioned that the first verbal and tonal stimuli had the greatest percentage of correct immediate and delayed recall.

[17] For this manuscript see the unit 1. Introduction.

[18] This multilevel analysis is based on the researches of the Study group of Palaeography from Aristotle University of Thessaloniki.: Ομάδα Παλαιογραφίας, "Χρυσέοις ἐπεσι".

measurements are based on the notes of the *pseudoparallagi*[19]. Moreover, the effect of the *phthorai* is measured from the sign on which they stand. For instance, almost at the beginning of the second line of the *sticheron*, on the syllable *συν-* of the word *συνέχει*, there is a *phthora* for the intense chromatic scale (see Fig. 1). This *ison* is counted in the intense chromatic scale.

Furthermore, in two cases there are two *isa* with *gorgon*[20]. The duration of each *ison* pair lasts one *protos chronos* (one quaver in a hypothetical transcription on staff) and for this reason each pair is counted as one *ison.*

[19] By *Pseudoparallagi* we mean the change of the names of the notes according to a *phthora* which indicates a modulation in another mode or/and scale.

[20] 1) Seventh line of the *sticheron* on the syllable *–θος* of the word *λίθος*. 2) Fifteenth line on the syllable *–ξα* of the word *δόξα*.

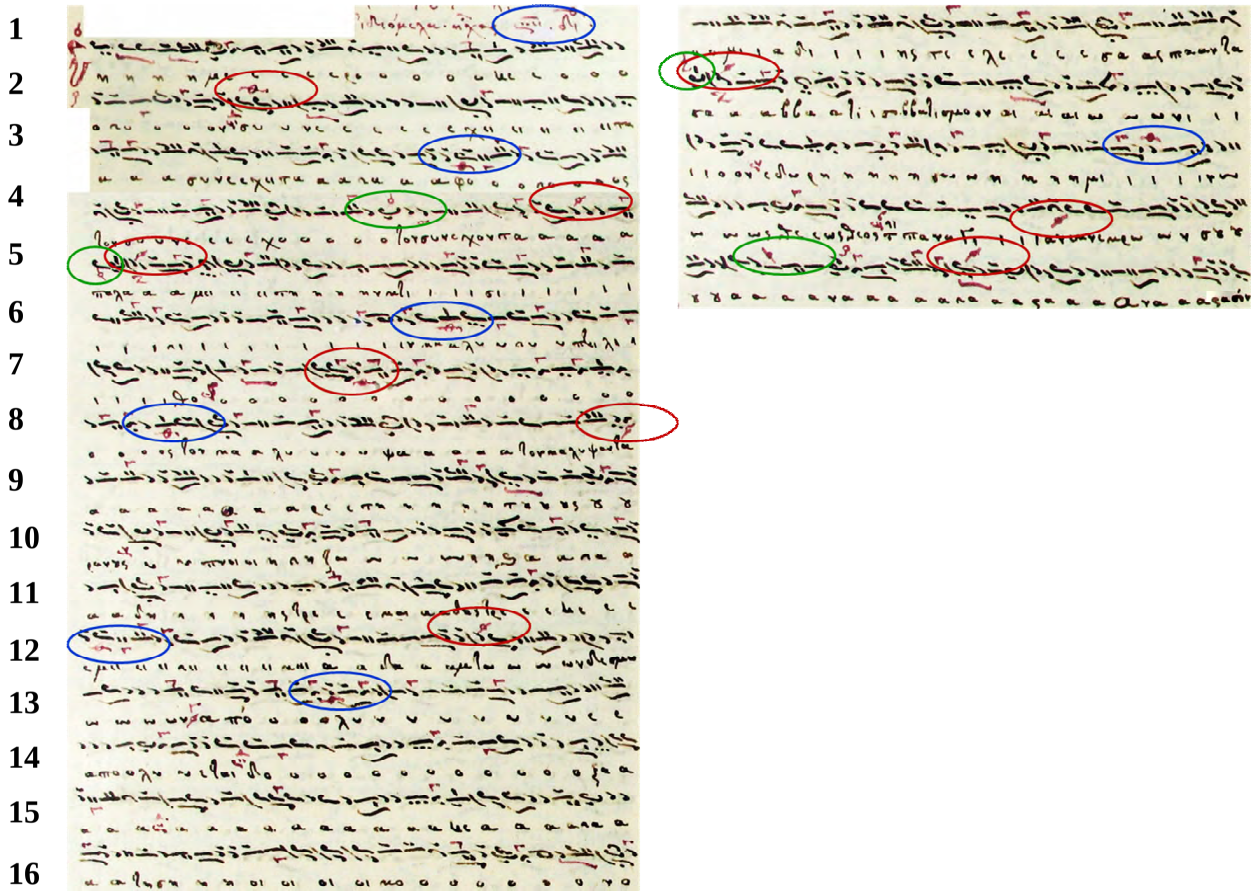


Figure 1. The *sticheron Σήμερον συνέχει τάφος* in manuscript MPT 715 (f. 193v-r). Blue circles show the *phthorai* for the soft chromatic scale, red circles the *phthorai* for the intense chromatic scale and green circles the *phthorai* for the diatonic scale.

Structural, metrical and modal analysis				
Period	**Verse**	***Kolon***	**Text** with indications of the modulations between soft and intense chromatic scale and diatonic scale	**Nr. of syllables**
I	A	1	Σήμερον συνέχει τάφος,	8
		2	τὸν συνέχοντα παλάμῃ τὴν Κτίσιν	11
	B	3	καλύπτει λίθος	5
		4	τὸν καλύψαντα ἀρετῇ τοὺς οὐρανούς	12
	C	5	ὑπνοῖ ἡ ζωή	5
		6	καὶ Ἅδης τρέμει	5
	D	7	καὶ Ἀδὰμ τῶν δεσμῶν ἀπολύεται	11
II	E	8	Δόξα τῇ σῇ οἰκονομίᾳ	9
		9	δι' ἧς τελέσας πάντα	7
	F	10	σαββατισμὸν αἰώνιον	8
	G	11	ἐδωρήσω ἡμῖν ὡς Θεός	9
	H	12	τὴν παναγίαν	5
		13	ἐκ νεκρῶν σου Ἀνάστασιν	8

Table 1. Structural, metrical and modal analysis of the *sticheron Σήμερον συνέχει τάφος* with indications of the oscillations between soft and intense chromatic scale and diatonic scale in ΜΠΤ 715 f. 193r-v[21].

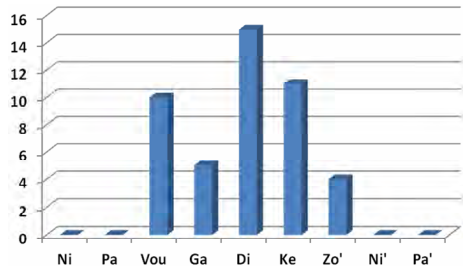
[21] Based on the multilevel analysis of: Ομάδα Παλαιογραφίας, *"Χρυσέοις έπεσι"*.

2.1. Table for measurements and Graphs

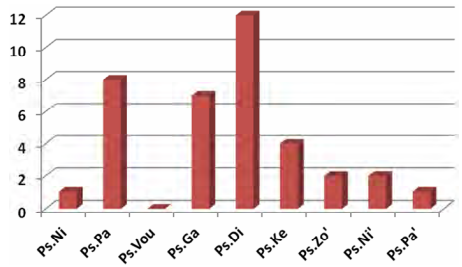
Manuscript MPT 715, f. 193r-v

Object	Mode - Scale	Measu-rements - Percentag	Notes Measurements Percentage (%)											Graph
Ison		Notes	**Ni**	**Pa**	**Vou**	**Ga**	**Di**	**Ke**	**Zo'**	**Ni'**	**Pa'**	**Vou'**	**Ga'**	
	B'	Number	-	-	**10**	**5**	**15**	**11**	**4**	-	-	-	-	1a
		Percentage %	-	-	22,2	11,1	33,3	24,4	8,9	-	-	-	-	
	Notes *Pseudopar.*		***Ps.*Ni**	***Ps.*Pa**	***Ps.*Vou**	***Ps.*Ga**	***Ps.*Di**	***Ps.*Ke**	***Ps.*Zo'**	***Ps.*Ni'**	***Ps.*Pa'**	***Ps.*Vou'**	***Ps.*Ga'**	
	Pl.B'	Number	**1**	**8**	-	**7**	**12**	**4**	**2**	**2**	**1**	**1**	-	1b
		Percentage %	2,6	21,1	-	18,4	31,6	10,5	5,3	5,3	2,6	2,6	-	
	Diat. scale	Number	-	-	-	-	**1**	**2**	-	**1**	-	-	-	1c
		Percentage %	-	-	-	-	25,0	50,0	-	25,0	-	-	-	
Additive duration marks		Notes	**Ni**	**Pa**	**Vou**	**Ga**	**Di**	**Ke**	**Zo'**	**Ni'**	**Pa'**	**Vou'**	**Ga'**	
	B'	Number	-	-	**23**	**14**	**37**	**18**	**1**	**1**	-	-	-	2a
		Percentage %	-	-	24,5	14,9	39,4	19,1	1,1	1,1	-	-	-	
	Notes *Pseudopar.*		***Ps.*Ni**	***Ps.*Pa**	***Ps.*Vou**	***Ps.*Ga**	***Ps.*Di**	***Ps.*Ke**	***Ps.*Zo'**	***Ps.*Ni'**	***Ps.*Pa'**	***Ps.*Vou'**	***Ps.*Ga'**	
	Pl.B'	Number	**3**	**21**	**16**	**12**	**24**	**13**	**11**	**3**	**4**	**1**	**1**	2b
		Percentage %	2,8	19,3	14,7	11,0	22,0	11,9	10,1	2,8	3,7	0,9	0,9	
	Diat. scale	Number	-	-	-	-	-	-	**3**	**2**	**2**	-	-	2c
		Percentage %	-	-	-	-	-	-	42,9	28,6	28,6	-	-	
New syllable		Notes	**Ni**	**Pa**	**Vou**	**Ga**	**Di**	**Ke**	**Zo'**	**Ni'**	**Pa'**	**Vou'**	**Ga'**	
	B'	Number	-	-	**18**	**8**	**16**	**5**	-	-	-	-	-	3a
		Percentage %	-	-	38,3	17,0	34,0	10,6	-	-	-	-	-	
	Notes *Pseudopar.*		***Ps.*Ni**	***Ps.*Pa**	***Ps.*Vou**	***Ps.*Ga**	***Ps.*Di**	***Ps.*Ke**	***Ps.*Zo'**	***Ps.*Ni'**	***Ps.*Pa'**	***Ps.*Vou'**	***Ps.*Ga'**	
	Pl.B'	Number	**2**	**11**	**5**	**8**	**18**	**4**	**3**	**1**	-	-	-	3b
		Percentage %	3,9	21,6	9,8	15,7	35,3	7,8	5,9	2,0	-	-	-	
	Diat. scale	Number	-	-	-	-	**1**	-	**1**	**2**	-	-	-	3c
		Percentage %	-	-	-	-	25,0	-	25,0	50,0	-	-	-	
New *kolon*		Notes	**Ni**	**Pa**	**Vou**	**Ga**	**Di**	**Ke**	**Zo'**	**Ni'**	**Pa'**	**Vou'**	**Ga'**	
	B'	Number	-	-	**4**	-	**3**	-	-	-	-	-	-	4a
		Percentage %	-	-	57,1	-	42,9	-	-	-	-	-	-	
	Notes *Pseudopar.*		***Ps.*Ni**	***Ps.*Pa**	***Ps.*Vou**	***Ps.*Ga**	***Ps.*Di**	***Ps.*Ke**	***Ps.*Zo'**	***Ps.*Ni'**	***Ps.*Pa'**	***Ps.*Vou'**	***Ps.*Ga'**	
	Pl.B'	Number	**1**	**1**	**1**	-	**1**	**1**	-	-	-	-	-	4b
		Percentage %	20,0	20,0	20,0	-	20,0	20,0	-	-	-	-	-	
	Diat. scale	Number	-	-	-	-	-	-	-	**1**	-	-	-	4c
		Percentage %	-	-	-	-	-	-	-	100,0	-	-	-	
Total duration		Notes	**Ni**	**Pa**	**Vou**	**Ga**	**Di**	**Ke**	**Zo'**	**Ni'**	**Pa'**	**Vou'**	**Ga'**	
	B'	Number	**4**	**14**	**116**	**139**	**231**	**171**	**66**	**13**	-	-	-	5a
		Percentage %	0,5	1,9	15,4	18,4	30,6	22,7	8,8	1,7	-	-	-	
	Notes *Pseudopar.*		***Ps.*Ni**	***Ps.*Pa**	***Ps.*Vou**	***Ps.*Ga**	***Ps.*Di**	***Ps.*Ke**	***Ps.*Zo'**	***Ps.*Ni'**	***Ps.*Pa'**	***Ps.*Vou'**	***Ps.*Ga'**	
	Pl.B'	Number	**32**	**122**	**127**	**151**	**179**	**87**	**65**	**39**	**25**	**9**	**3**	5b
		Percentage %	3,8	14,5	15,1	18,0	21,3	10,4	7,7	4,6	3,0	1,1	0,4	
	Diat. scale	Number	-	-	-	**2**	**9**	**21**	**13**	**13**	-	-	-	5c
		Percentage %	-	-	-	3,4	15,5	36,2	22,4	22,4	-	-	-	

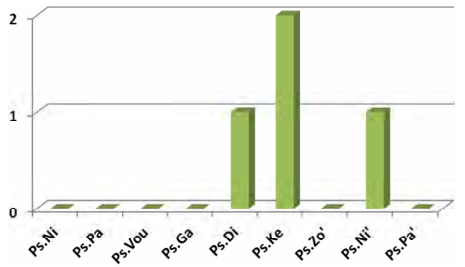
Table 2. Measurements for the *ison*, additive duration marks, new syllables, new *kola* and the total duration which is counted in quavers i.e. half *chronoi protoi*. (Pl.B': Plagal of the second mode.)



Graph 1a. The notes with *ison* in the parts where the soft chromatic scale is used.

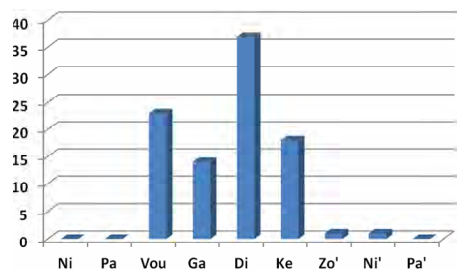


Graph 1b. The notes (*pseudoparallagi*) with *ison* in the parts where the intense chromatic scale is used.

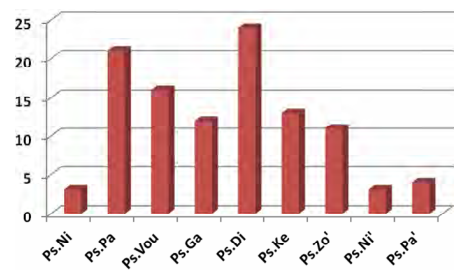


Graph 1c. The notes (*pseudoparallagi*) with *ison* in the parts where the diatonic scale is used.

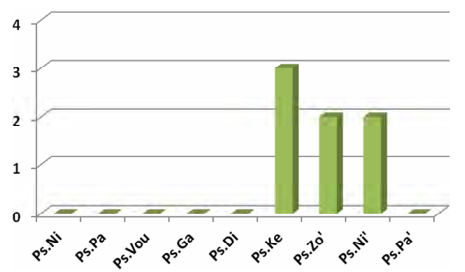
Graphs 1a-c. The notes (horizontal axis) and the number of (vertical axis) *isa* for each note in the *sticheron Σήμερον συνέχει τάφος* from the manuscript MPT 715, f. 193r-v.



Graph 2a. The notes with additive duration marks in the parts where the soft chromatic scale is used.

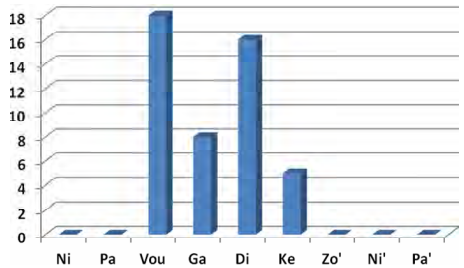


Graph 2b. The notes (*pseudoparallagi*) with additive duration marks in the parts where the intense chromatic scale is used.

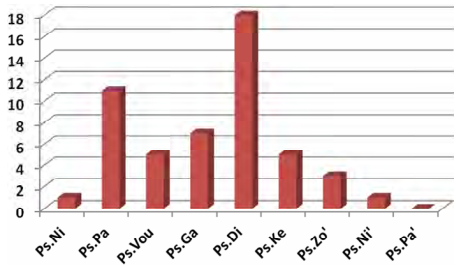


Graph 2c. The notes (*pseudoparallagi*) with additive duration marks in the parts where the diatonic scale is used.

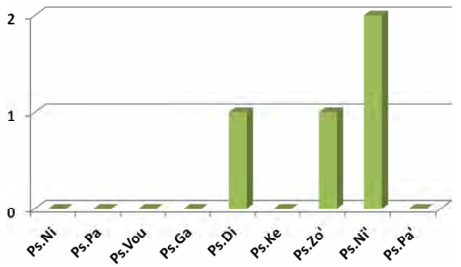
Graphs 2a-c. The notes (horizontal axis) and the number (vertical axis) of additive duration marks for each note in the *sticheron Σήμερον συνέχει τάφος* from the manuscript MPT 715, f. 193r-v.



Graph 3a. The first notes of the new syllables in the parts where the soft chromatic scale is used.

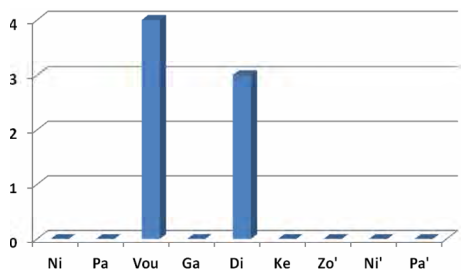


Graph 3b. The first notes (*pseudoparallagi*) of the new syllables in the parts where the intense chromatic scale is used.

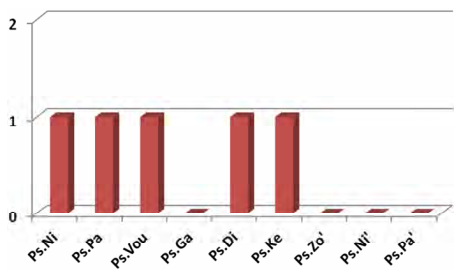


Graph 3c. The first notes (*pseudoparallagi*) of the new syllables in the parts where the diatonic scale is used.

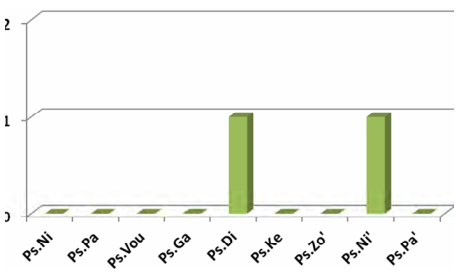
Graphs 3a-c. The first notes (horizontal axis) and the number (vertical axis) of their appearance on a new syllable in the *sticheron Σήμερον συνέχει τάφος* in manuscript MPT 715, f. 193r-v.



Graph 4a. The first notes of the new *kola* in the parts where the soft chromatic scale is used.

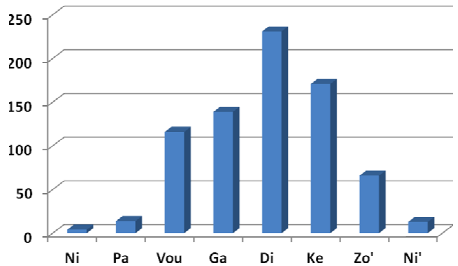


Graph 4b. The first notes (*pseudoparallagi*) of the new *kola* in the parts where the intense chromatic scale is used.

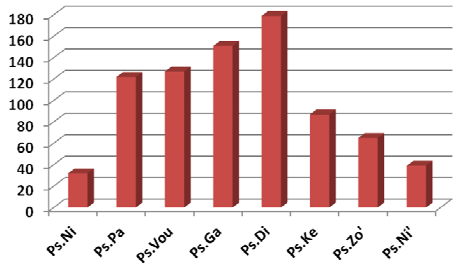


Graph 4c. The first notes (*pseudoparallagi*) of the new *kola* in the parts where the diatonic scale is used.

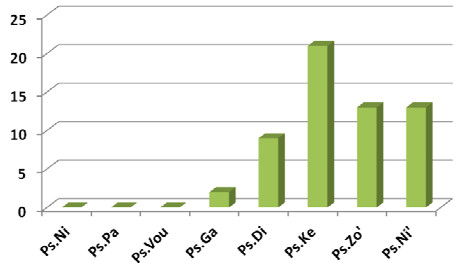
Graphs 4a-c. The first notes (horizontal axis) and the number (vertical axis) of their appearance on a new *kolon* in the *sticheron Σήμερον συνέχει τάφος* in manuscript MPT 715, f. 193r-v.



Graph 5a. The overall duration of each note in the parts where the soft chromatic scale is used.

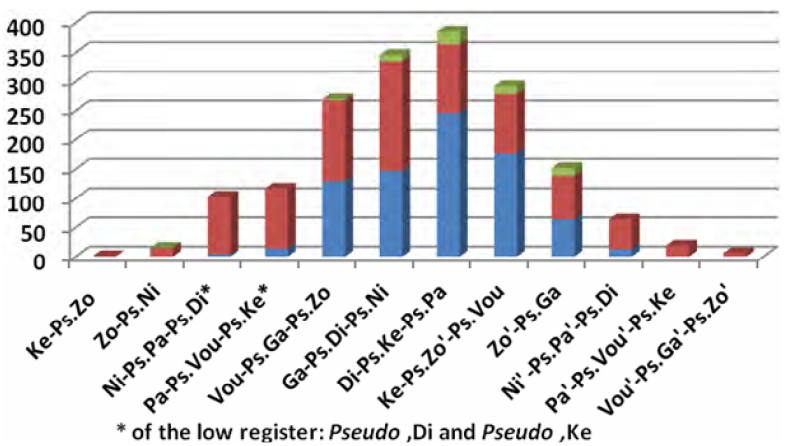


Graph 5b. The overall duration of each note (*pseudoparallagi*) in the parts where the intense chromatic scale is used.



Graph 5c. The overall duration of each note (*pseudoparallagi*) in the parts where the diatonic scale is used.

Graphs 5a-c. The notes (horizontal axis) and their overall duration (vertical axis) in the *sticheron* *Σήμερον συνέχει τάφος* in manuscript MPT 715, f. 193r-v.



Graph 6. The "profile" (distribution of the duration of the tones) of the second mode with finalis Di in the *sticheron* *Σήμερον συνέχει τάφος* in manuscript MPT 715, f. 193r-v. The inner modal oscillations in B', pl.B' mode and diatonic scale of the *sticheron* are included. Duration is counted in quavers i.e. half *chronoi protoi*.

2.2. Observing the measurements' results and the graphs 1a till 6

Observing the Graphs 1a-c for the *ison*, we can see that when the melody uses the soft chromatic scale, the notes with *ison* are more usually the notes Vou, Di and Ke (overall percentage of the dominating notes[22] of the B' mode Vou and Di[23]: 55,5%). On the other hand, when the melody uses the intense chromatic scale, the notes are more usually Pa and Di (overall percentage of the dominating notes of the plagal of the second mode [pl.B'] Pa and Di[24]: 53,7%). It should be noticed that in this *sticheron* there is no *ison* on note Pa in the soft chromatic scale, while there is no *ison* on note Vou of the *pseudoparallagi* in the intense chromatic scale. There are also small parts of short duration where the diatonic scale is used. For this reason we will not examine them in this paper. A future study will focus on the diatonic genre with more than two *stichera*.

Graphs 2a-c and Table 2 show us similar things with Graphs 1a-1c. Dominating notes are strengthened with additive duration marks more than the other notes. Vou and Di for the soft chromatic scale have an overall percentage: 63,8%. Pa and Di (*pseudoparallagi*) in the intense chromatic scale have an overall percentage: 41,3%, bigger than any other pair of notes.

In Graphs 3a-c and Table 2 we see a very strong relation between the dominating notes and the first note of the syllables of the hymnographic text. Specifically, the first note for each new syllable is more usually in the soft chromatic scale one of the dominating notes Vou or Di (overall percentage 72,3%), while in the intense chromatic scale syllables begin with the dominating notes Pa and Di (*pseudoparallagi*) in overall percentage 56,9%.

In Graphs 4a-c and Table 2 a difference between soft and intense chromatic scale is obvious. In the soft chromatic scale new *kola* begin exclusively with the dominating notes Vou and Di (percentage 100%) while in the intense chromatic scale new *kola* begin equally with notes of the *pseudoparallagi* Ni, Pa, Vou, Ga, Di (Pa and Di 40,0%).

Graphs 5a-c are differentiated from the previous graphs. While both in the soft and intense chromatic scale the note Di[25] has the biggest

---

[22] Dominating notes are the notes, on which the cadences (perfect, imperfect, final) of the *melos* occur. Additionally, these notes appear more frequently and the melody focuses on them, while neighbour notes usually tend to be attracted by them. See: Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία*, pp. 126-127.

[23] *Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων* (*Great Theoritikon of Music by Chrysanthos ek Madyton*), critical edition by Γεώργιος Κωνσταντίνου, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, 2007, pp. 412-413.

[24] *Θεωρητικὸν μέγα*, pp. 420-421.

[25] For the intense chromatic scale: Di of the *pseudoparallagi*.

overall duration, notes Vou and Pa respectively are the fourth notes in overall duration. In the soft chromatic scale the second and the third note are Ke and Ga (Di 14,0%, Ke 10,4%, Ga 8,4% and Vou 7,0%). In the intense chromatic scale the second and the third note of the *pseudoparallagi* are Ga and Vou, followed by Pa on the fourth place (Di 10,8%, Ga 9,1%, Vou 7,7% and Pa 7,4%).

In Graph 6 we have the "profile" of the second mode for this *sticheron.* It seems that there is an axis of symmetry in this Graph formed by the notes Di-19,5% and Ga-21,8% (Ke and Di / Pa and Ni of the *pseudoparallagi* in the pl.B' respectively). The notes higher than Di (Ke-16,5% and Zo'-8,6%) have a reduced overall duration in a similar way with the notes lower than Ga (Vou-15,3% and Pa-6,6%).

Concerning the above, we conclude that dominating notes of each mode-scale are melurgically strengthened with *ison* and additive duration marks (*prosthetika chronika simeia*) and are directly connected with the beginning of the microstructural (syllable) and mesostructural[26] (*kola*) parts of the musical-poetical text. However, as we see in Graphs 5a-c, they don't have always the greatest overall duration. In short, dominating notes are strengthened qualitatively but not always quantitatively.

In this point we have to notice that we have already examined the *sticheron* in the new notation where almost every sign indicates a specific note and the B' mode and the pl.B' mode have a different scale with different intervals. In the old notation these two parameters were significantly differentiated. Firstly, in the old notation. the scale for the B' and the pl.B' mode is the same[27] and secondly, the old notation is treated as stenographical by the Three Teachers, thus being subjected to slow *exegesis*. This means that every sign indicates one or more than two notes or a whole musical phrase according to the musical context[28]. Thus, an important question arises: Which will be the results of the measurements if we examine the same *sticheron* in the middle-Byzantine notation?

---

[26] For the categorization of the musical poetical text in microstructural, mesostructural and macrostructural level see: Σωτήρης Δεσπότης, *Ἑρμηνευτικές προσεγγίσεις στό μουσικό ὑλικό τῆς ἑλληνικῆς ψαλτικῆς τέχνης* (Sotirios Despotis, *Approaches to the interpretation of the music material of the Greek Chanting Art*), in Γρηγόριος ο Παλαμάς (pp. 417-428), y. 90, fasc. 818, Θεσσαλονίκη, 2007, p. 421.

[27] See Fig. 2.

[28] Maria Alexandru, Kostas Tsougras, "On the Methodology of Structural Analysis in Byzantine and Classical Western Music – A Comparison", in *Proceedings of the Fourth Conference on Interdisciplinary Musicology* [CIM08], ed. E. Cambouropoulo, R. Parncutt, M. Solomos, D. Stefanou, C. Tsougras, A.U.Th. – School of Music Studies, Thessaloniki, 3-6 July 2008, p. 1.

3. The *sticheron Σήμερον συνέχει τάφος* in middle-Byzantine notation from the manuscript Dionysiou 564

Now we will examine the *sticheron Σήμερον συνέχει τάφος* in the old notation from the manuscript Dionysiou 564 (D 564) which is written by Gregorios Mpunis Alyatis in the year 1445[29]. As it is mentioned at the beginning of this paper, the highly important manuscript is neumated with fully developed Middle-byzantine notation. In Fig. 3 we see the *sticheron* with additional transnotation according to former researches[30]. As it is expected, there are no *phthorai* in the old manuscript despite the fact that in the interpretation by Chourmouzios we see eighteen *phthorai* for soft and intense chromatic and diatonic scale. Thus, an additional important question arises: Why did Chourmouzios Chartofylax made the modulations that we see in MPT 715? An obvious answer is that Chourmouzios knew the modulations from the oral tradition. However in this paper, we examine whether, except of the oral tradition, there are some embodied and hidden elements in the old notation which could reveal to us these modulations or generally some properties of the second mode and the chromatic genre.

We make the same measurements according to the modulations or rather modal oscillations in the interpretation by Chourmouzios Chartofylax. See Fig. 1 with the interpretation and the *phthorai* in MPT 715, Fig. 3 with the transnotation in D 564 according to the modulations in Chourmouzios' *exegesis* and Table 1 with the analysis in the hymnographic text. In Fig. 3 the letters of the transnotation indicate the modulations in the *exegesis*. Thus, the blue letters indicate soft chromatic scale in the interpretation, while red and green letters indicate intense chromatic and diatonic scale respectively. There are some syllables with two scales in their melody, for instance the syllable *-θος* of the word *λίθος*[31] with soft and intense chromatic scale. In such cases the color of the transnotation letter in Fig. 3 refers to the first scale. It is also important to be noticed that the transnotation letters for each syllable are without space. Moreover, the illegible place from this folio of D 564

[29] For detailed information of the manuscript see unit 1. Introduction.

[30] Αλεξάνδρου, *Έξηγήσεις*, pp. 24-33, 76-77, 96. See also Jørgen Raasted, *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts.* Monumenta Musicae Byzantinae: Subsidia 7, Munksgaard, Copenhagen, 1966. Cf. Ομάδα Παλαιογραφίας, *"Χρυσέοις έπεσι"*, p. 370. For transnotations of the old notation on staff see also: Christian Troelsgård, *Byzantine Neumes: A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation*, Monumenta Musicae Byzantinae: Subsidia 9, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 2011.

[31] See Fig. 1, lines 6-8.

has been supplemented according to a comparative study of many other manuscripts from the same period.

In Fig. 2 we see the scale of the second mode. Each note has three names. The first name is according to the old theoretical scale of the B' mode E, F, G#, a, b, c, d, e[32] and finalis (E). The second name is for the B' mode according to the New Method with the contemporary names Ni, Pa, Vou, Ga, Di, Ke, Zo', Νι', Pa' with finalis Di and dominating note Vou. The third name is for the pl.B' mode in the New Method with the finalis Pa and the dominating note Di[33].

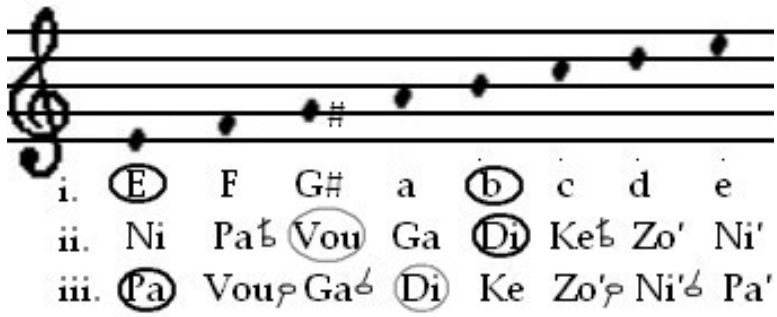


Fig. 2.: [34]

i. The old theoretical scale of the second (B') and the plagal of the second (Pl.B') mode. Finales E and b.
ii. The new theoretical scale of the B' mode. Finalis Di. Dominating notes Vou and Di.
iii. The new theoretical scale of the pl.B' mode. Finalis Pa. Dominating notes Pa and Di.

[32] Μαρία Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής* (Maria Alexandru, *Palaeography of Byzantine Music*), vol. 3, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, academic year 2009-2010, p. 34, 37.

[33] *Θεωρητικὸν μέγα*, pp. 412-413. See also: 1) Αλεξάνδρου, *Ἐξηγήσεις*, pp. 65-66. 2) Κωνσταντίνος Φλώρος, *Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαίωνα. Εισαγωγή στη νευματική επιστήμη* (Constantinos Floros, The Greek tradition in musical notations of the Middle Ages. Introduction to Neumatic Science), transl. Κώστας Κακαβελάκης, Ζήτη, Θεσσαλονίκη, 1998, p. 157.

[34] See the previous footnote.

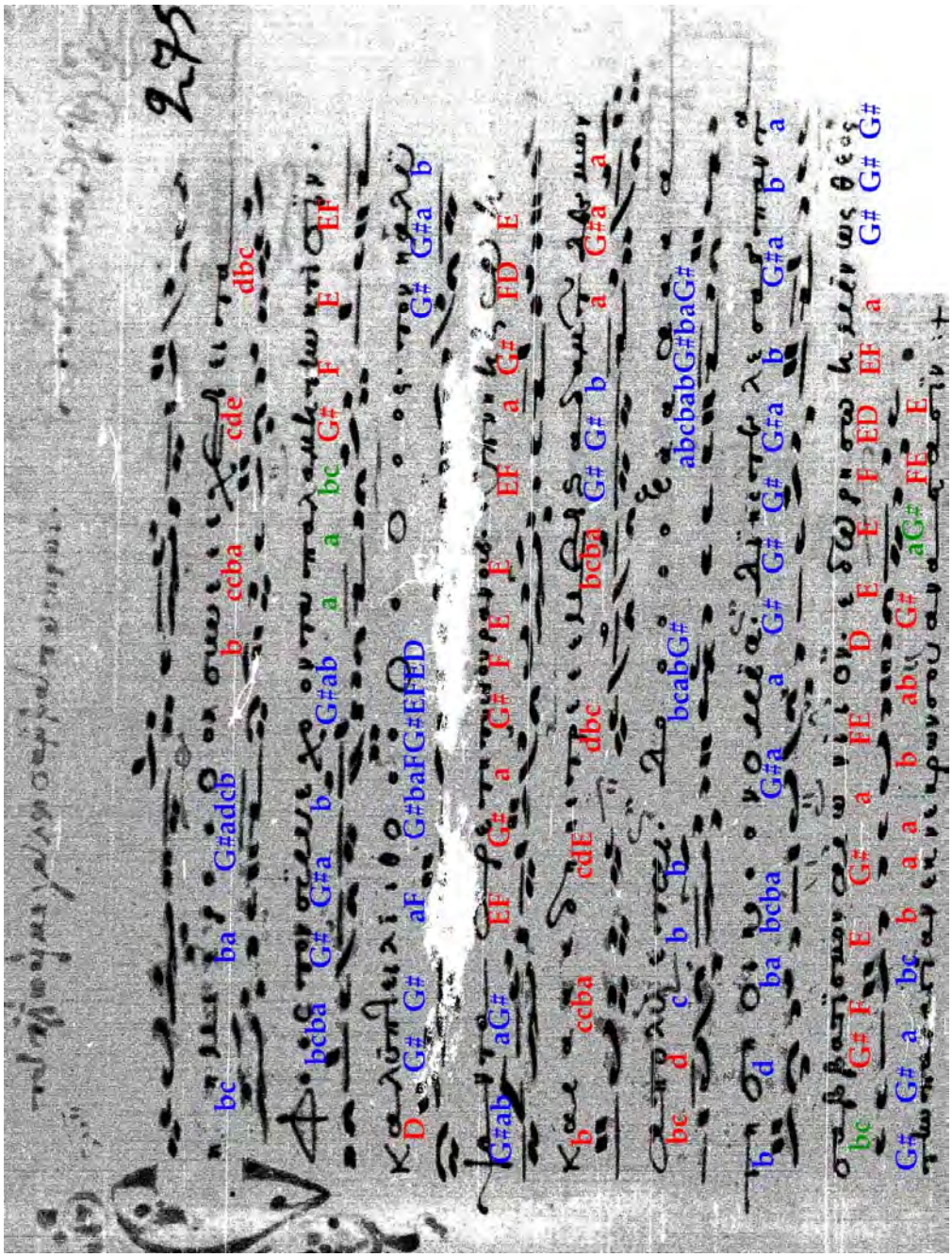


Fig. 3. The *sticheron Σήμερον συνέχει τάφος* of the manuscript D 564, f. 275r. The structural notes are colored according to the modal oscillations between soft and intense chromatic scale and diatonic scale in the slow *exegesis* by Chourmouzios Chartofylax (MPT 715, f.193r-v).

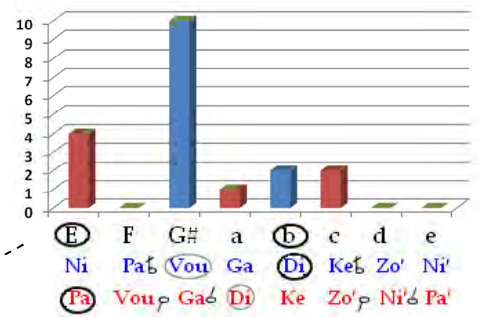
3.1. Table for measurements and Graphs

The above considerations could be summarized in **Table 3** and visualized in **Graphs 7a-12d**.

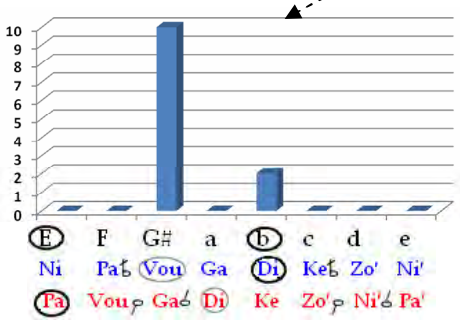
Manuscript Dionysiou 564, f. 275r												
Sign	Mode – Scale	Measure-ments – Percentage	Notes of the metrophonic structure: Old and New theoretical finalis									Graph
			D Zo	E Ni	F Pa	G# Vou	a Ga	b Di	c Ke	d Zo'	e Nι'	
Ison	B'	Number	-	-	-	**10**	-	**2**	-	-	-	7a
		Percentage %	-	-	-	83,3	-	16,7	-	-	-	
	Pl.B'	Number	-	**2**	-	-	**1**	-	**2**	-	-	7b
		Percentage %	-	40,0	-	-	20,0	-	40,0	-	-	
	Diaton. Scale	Number	-	-	-	-	-	-	-	-	-	7c
		Percentage %	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Dipli	B'	Number	-	-	-	**3**	**1**	**4**	-	-	-	8a
		Percentage %	-	-	-	37,5	12,5	50,0	-	-	-	
	Pl.B'	Number	-	**3**	-	-	**2**	**1**	**2**	-	-	8b
		Percentage %	-	37,5	-	-	25,0	12,5	25,0	-	-	
	Diaton. Scale	Number	-	-	-	-	-	-	-	-	-	8c
		Percentage %	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Dyo apostroph.	B'	Number	-	-	-	**2**	**1**	**1**	-	-	-	9a
		Percentage %	-	-	-	50,0	25,0	25,0	-	-	-	
	Pl.B'	Number	**1**	**2**	-	-	**1**	-	-	-	-	9b
		Percentage %	25,0	50,0	-	-	25,0	-	-	-	-	
	Diaton. Scale	Number	-	-	-	-	-	-	-	-	-	9c
		Percentage %	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Kratima	B'	Number	-	-	-	**1**	-	**4**	**1**	-	-	10a
		Percentage %	-	-	-	16,7	-	66,6	16,7	-	-	
	Pl.B'	Number	-	-	-	-	**1**	-	**2**	**1**	-	10b
		Percentage %	-	-	-	-	100	-	-	-	-	
	Diaton. Scale	Number	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10c
		Percentage %	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
New syllable	B'	Number	**1**	-	-	**22**	**8**	**16**	**1**	**1**	-	11a
		Percentage %	2,0	-	-	44,9	16,3	32,7	2,0	2,0	-	
	Pl.B'	Number	**1**	**13**	**7**	**8**	**9**	**6**	**4**	**3**	-	11b
		Percentage %	2,0	25,5	13,7	15,7	17,6	11,8	7,8	5,9	-	
	Diaton. Scale	Number	-	-	-	**2**	**1**	-	-	-	-	11c
		Percentage %	-	-	-	66,7	33,3	-	-	-	-	
New *kolon*	B'	Number	-	-	-	**5**	-	**2**	-	-	-	12a
		Percentage %	-	-	-	71,4	-	28,6	-	-	-	
	Pl.B'	Number	**1**	**2**	-	-	**1**	**1**	-	-	-	12b
		Percentage %	20,0	40,0	-	-	20,0	20,0	-	-	-	
	Diaton. Scale	Number	-	-	-	-	-	**1**	-	-	-	12c
		Percentage %	-	-	-	-	-	100	-	-	-	

Table 3. Measurements for the *ison, dipli*, *dyo apostrophoi*, *kratima,* new syllables, and new *kola.* Old and new theoretical finalis[35].

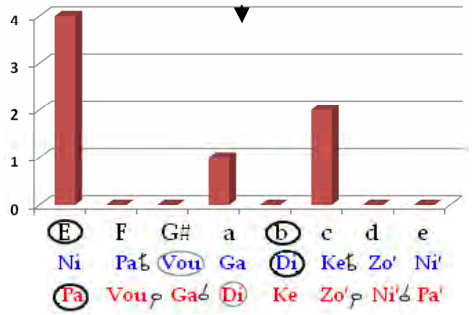
[35] See Fig. 2.



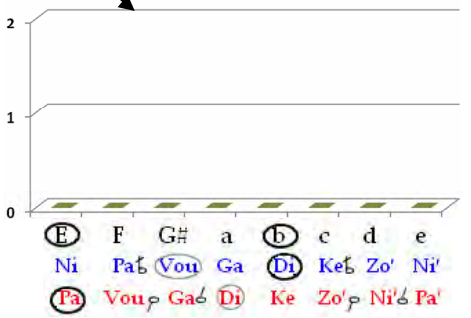
Graph 7. The *ison* in the whole *sticheron*.



Graph 7a. The *ison* in the parts where the soft chromatic scale is used in the *exegesis*.

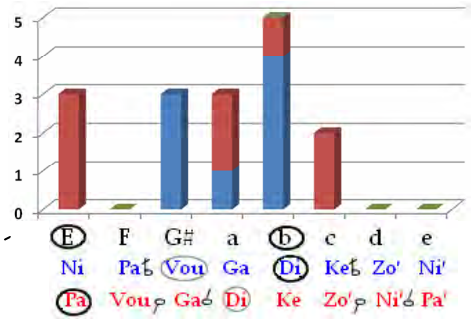


Graph 7b. The *ison* in the parts where the intense chromatic scale is used in the *exegesis*.

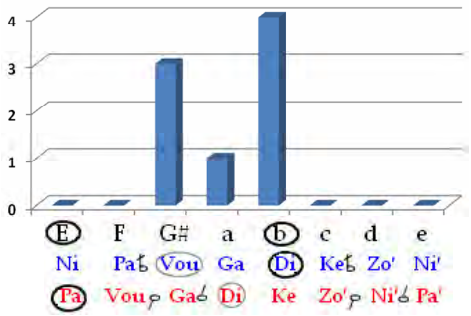


Graph 7c. The *ison* in the parts where the diatonic scale is used in the *exegesis*.

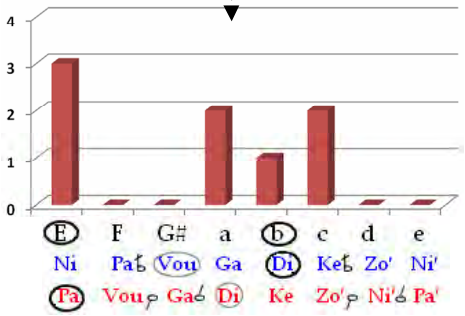
Graphs 7-7(a-c). The notes of the metrophonic structure (horizontal axis) and the number (vertical axis) of the *isa* in the *sticheron Σήμερον συνέχει τάφος* from the manuscript D 564, f. 275r. Colors indicate the modal oscillations in Chourmouzios' *exegesis*. See also Fig. 2 for old and new theoretical scale of B' and pl.B' mode.



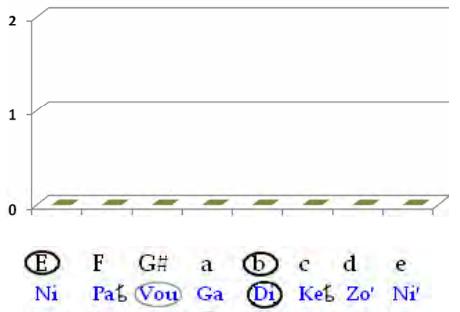
Graph 8. The *dipli* in the whole *sticheron*.



Graph 8a. The *dipli* in the parts where the soft chromatic scale is used in the *exegesis*.

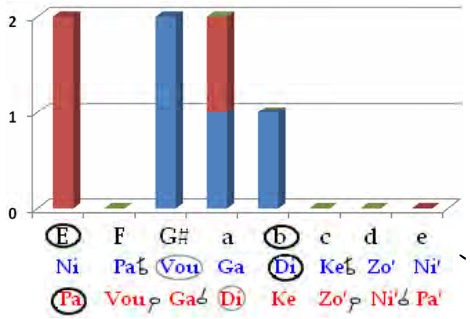


Graph 8b. The *dipli* in the parts where the intense chromatic scale is used in the *exegesis*.

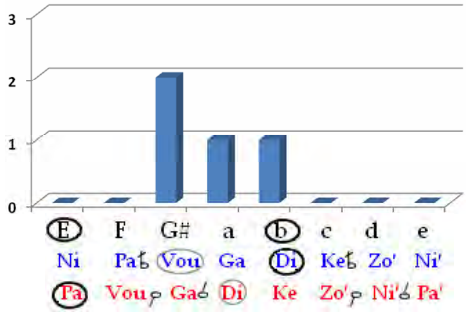


Graph 8c. The *dipli* in the parts where the diatonic scale is used in the *exegesis*.

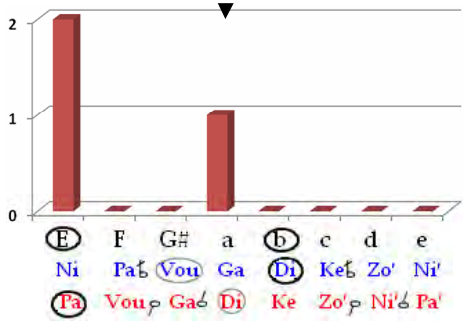
Graphs 8-8(a-c). The notes of the metrophonic structure (horizontal axis) and the number (vertical axis) of the *diples* in the *sticheron Σήμερον συνέχει τάφος* from the manuscript D 564, f. 275r. Colors indicate the modal oscillations in Chourmouzios' *exegesis*. See also Fig. 2 for old and new theoretical scale of B' and pl.B' mode.



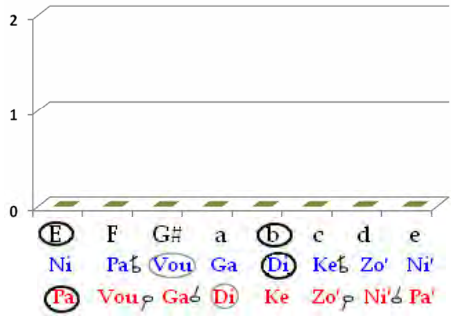
Graph 9. The *dyo apostrophoi* in the whole *sticheron*.



Graph 9a. The *dyo apostrophoi* in the parts where the soft chromatic scale is used in the *exegesis*.

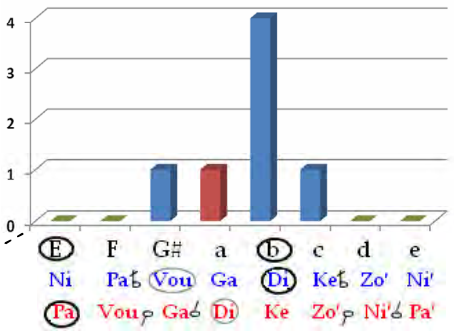


Graph 9b. The *dyo apostrophoi* in the parts where the intense chromatic scale is used in the *exegesis*.

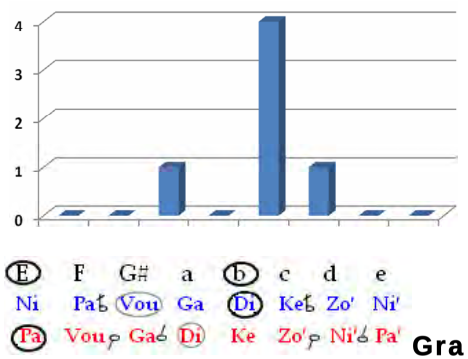


Graph 9c. The *dyo apostrophoi* in the parts where the daitonic scale is used in the *exegesis*.

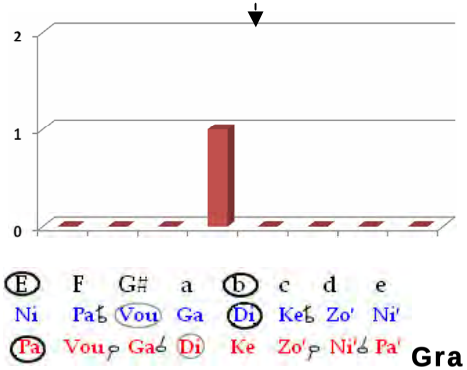
Graphs 9-9(a-c). The notes of the metrophonic structure (horizontal axis) and the number (vertical axis) of the *dyo apostrophoi* in the *sticheron Σήμερον συνέχει τάφος* from the manuscript D 564, f. 275r. Colors indicate the modal oscillations in Chourmouzios' *exegesis*. See also Fig. 2 for old and new theoretical scale of B' and pl.B' mode.



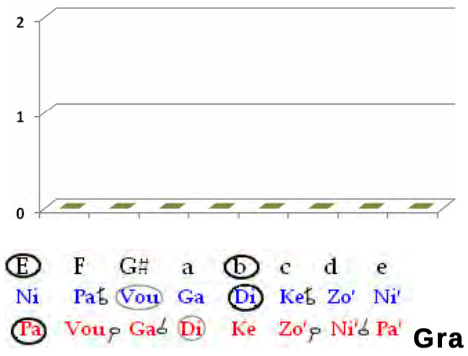
Graph 10. The *kratima* in the whole *sticheron*.



Graph 10a. The *kratima* in the parts where the soft chromatic scale is used in the *exegesis*.

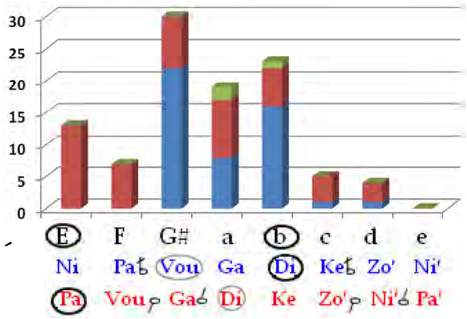


Graph 10b. The *kratima* in the parts where the intense chromatic scale is used in the *exegesis*.

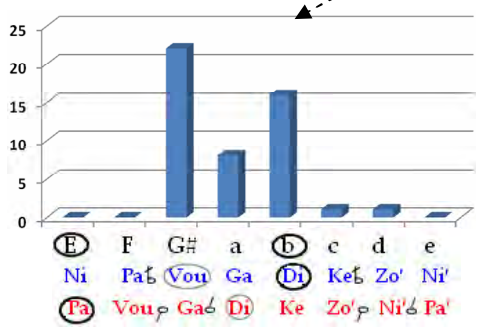


Graph 10c. The *kratima* in the parts where the diatonic scale is used in the *exegesis*.

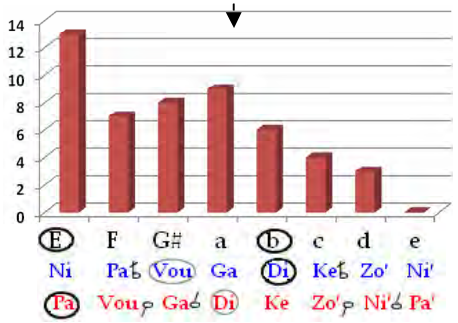
Graph 10-10(a-c). The notes of the metrophonic structure (horizontal axis) and the number (vertical axis) of the *kratima* in the *sticheron Σήμερον συνέχει τάφος* from the manuscript. Colors indicate the modal oscillations in Chourmouzios' *exegesis*. See also Fig. 2 for old and new theoretical scale of B' and pl.B' mode.



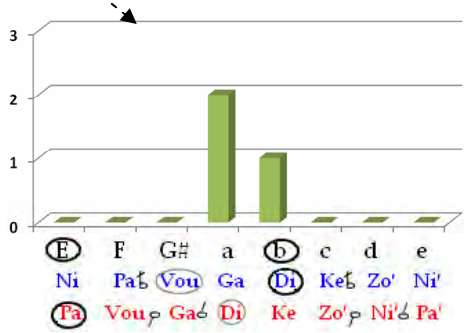
Graph 11. The first note of the metrophonic structure of each new syllable in the whole *sticheron*



Graph 11a. The first note of the metrophonic structure of each new syllable in the parts where soft chromatic scale is used in the *exegesis*.

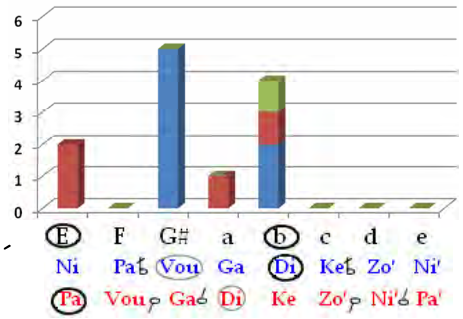


Graph 11b. The first note of the metrophonic structure of each new syllable in the parts where intense chromatic scale is used in the *exegesis*.

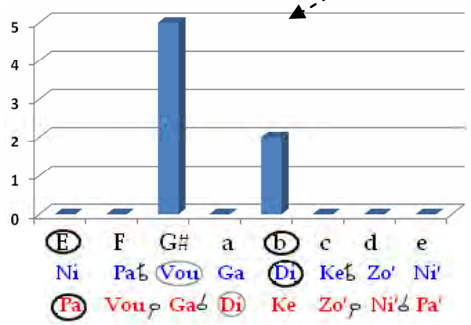


Graph 11c. The first note of the metrophonic structure of each new syllable in the parts where diatonic scale is used in the *exegesis*.

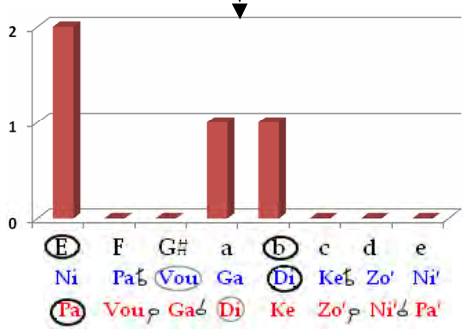
Graphs 11-11(a-c). The first note of the metrophonic structure (horizontal axis) and the number (vertical axis) of the appearances in a new syllable in the *sticheron Σήμερον συνέχει τάφος* from the manuscript D 564, f. 275r. Colors indicate the modal oscillations in Chourmouzios' *exegesis*. See also Fig. 2 for old and new theoretical scale of B' and pl.B' mode.



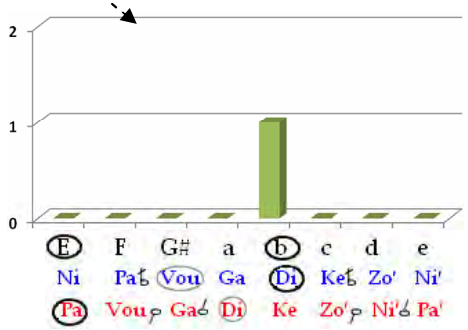
Graph 12. The first note of the metrophonic structure of each new *kolon* in the whole *sticheron*.



Graph 12a. The first note of the metrophonic structure of each new *kolon* in the parts where soft chromatic scale is used in the *exegesis*.



Graph 12b. The first note of the metrophonic structure of each new *kolon* in the parts where intense chromatic scale is used in the *exegesis*.



Graph 12c. The first note of the metrophonic structure of each new *kolon* in the parts where diatonic scale is used in the *exegesis*.

Graphs 12-12(a-c). The first note of the metrophonic structure (horizontal axis) and the number (vertical axis) of the appearances in a new *kolon* (vertical axis) in the *sticheron Σήμερον συνέχει τάφος* from the manuscript D 564, f. 275r. Colors indicate the modal oscillations in Chourmouzios' *exegesis*. See also Fig. 2 for old and new theoretical scale of B' and pl.B' mode.

3.2. Observing the measurements and the Graphs 7(a-c) till 12(a-c)

In Fig. 3, Table 3 and Graphs 7a-7d we see that the *ison* in the blue notes of the metrophonic structure[36] (soft chromatic scale) occurs only on G# and b / Vou and Di. More specifically, ten of the twelve *isa* are on the structural note G# / Vou. On the other hand, in the red Graph 7b we see that *isa* are on the structural notes E, a and c / Ni, Ga and Ke. This is important because the structural notes E and a, define a tetrachord which indicates the tetrachord Pa-Di in the New Method. Thus, the structural notes E, a and c / Ni, Ga and Ke correspond to Pa-Di-Zo♭. We will not comment the graphs for the diatonic parts due to their small percentage in this *sticheron*.

Graphs 8-8(a-c), 9-9(a-c), 10-10(a-c), 11-11(a-c) and 12-12(a-c) have a similar form with Graphs 7-7(a-c). Structural notes G# and b / Vou and Di in parts which have been interpreted in the soft chromatic scale are connected with the *dipli*, *dyo apostrophoi*, *kratima* and the beginning of the new syllables and *kola*. Respectively, in Graphs 8b, 9b, 11b and 12b, structural notes E and a / Ni and Ga are more than any other note connected with these measurements' objects.

4. Conclusions

❖ According to the measurements of this study in the *sticheron* *Σήμερον συνέχει τάφος*, some conclusions for the chromaticity and the dominating notes in the old sticheraric genre arise.

❖ In the new notation dominating notes are melurgicaly-compositionally strengthened with the usual repetition via *ison* (Graphs 1-1[a-c]) and with the usual extension of their duration through additive duration marks (Graphs 2-2[a-c]).

❖ Dominating notes (Δεσπόζοντες φθόγγοι) have a direct relation with the microstructural (syllables) and mesostructural (*kola)* verbal units of the hymnographic text, since they usually function as their first note.

❖ Dominating notes are differentiated as far as their overall duration is concerned. One of the two dominating notes has the greatest overall duration (Di in the B' and *Ps.*Di in pl.B' mode), while the other

[36] As we mentioned in 1. Introduction. Notes of the metrophonic structure or structural notes are the notes we read in metrophonic structure (old notation). However, dominating notes (in the new notation) are the notes, on which the cadences (perfect, imperfect, final) of the *melos* occur. Additionally, these notes appear more frequently and the melody focuses on them, while neighbour notes usually tend to be attracted by them. See: Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία*, pp. 126-127.

dominating notes have the fourth overall duration (Vou in the B' and *Ps.*Pa in pl.B' mode).

❖ To sum up the above, dominating notes are strengthened qualitatively but not necessarily quantitatively.

In new and old notation,

❖ The parts of the *exegesis* where Chourmouzios uses the soft chromatic scale correspond to the parts of the D 564 where the metrophonic structure focuses on notes G# and b / Vou and Di; In the same way, the parts of the interpretation where Chourmouzios uses the intense chromatic scale correspond to the parts of the D 564 where the metrophonic structure focuses on notes E and a / Ni and Ga. This means that in the second mode the metrophonic structure indicates the modal oscillations we see in the slow *exegesis*.

❖ It is about an indirect way of suggesting-showing the modulations since those are not explicitly noted (with *phthorai*) in the musical manuscript. These modulations or better modal oscillations will be easily noticed-recognized by an expert in old notation and oral tradition like the Three Teachers.

❖ It seems that there was no need for *phthorai* in middle-Byzantine notation in such cases. The notes of the metrophonic structure had greater «melurgical-compositional importance» than in new notation and sometimes, under specific circumstances, an individual note, which was strengthened for example with one or two contiguous *isa,* indicated a modulation in another mode[37]. With the passing of centuries the old notation becomes more and more *exegetical-analytical.* Thus, the same «melurgical-compositional idea» is shared-described in more notes than before and the «melurgical-compositional importance» of each note is decreased. This made more difficult for the musician to estimate-recognize the importance of the metrophonic structure notes which could lead to modulation. A need for an easier and direct sign for modulation arose, the *phtora.*

❖ The same measurements have been already done for other signs (e.g. *tsakisma, bareia e.t.c.*) and possibly will be presented in the future. It seems that such a palaeographical and statistical approach can reveal elements for the functionality of these signs in the old notation.

[37] Such a case can be observed on the words *ως Θεός* in D 564 (end of the eighth line), in comparison with the interpretation in MPT 715.

A statistical approach of the chromaticity. The sticheron *Σήμερον συνέχει τάφος – Today, a tomb holds Him* in the new and old notation

ABSTRACT

The present study proposes an interdisciplinary approach (Musicology and Mathematics – Statistic) which has to do with the analysis to the Byzantine Music through the research in manuscripts with new and old notation. More specifically, we use a mathematically-statistically informed approach to investigate chromaticity in the *sticheron Σήμερον συνέχει τάφος – Today, a tomb holds Him* which is chanted as the first idiomelon of the Lauds of Mattins of Holy Saturday and it is in the second (B') mode with finalis *Di.*

According to the measurements of this study in the *sticheron Σήμερον συνέχει τάφος*, some conclusions for the chromaticity and the dominating notes in the old sticheraric genre arise; In the new notation dominating notes are melurgicaly-compositionally strengthened with the usual repetition via *ison* (Graphs 1-1[a-c]) and with the usual extension of their duration through additive duration marks (Graphs 2-2[a-c]); Dominating notes (Δεσπόζοντες φθόγγοι) have a direct relation with the microstructural (syllables) and mesostructural (*kola)* verbal units of the hymnographic text, since they usually function as their first note.

In new and old notation, the parts of the *exegesis* where Chourmouzios uses the soft chromatic scale correspond to the parts of the D 564 where the metrophonic structure focuses on notes G# and b / Vou and Di. In the same way, the parts of the interpretation where Chourmouzios uses the intense chromatic scale correspond to the parts of the D 564 where the metrophonic structure focuses on notes E and a / Ni and Ga. This means that in the second mode the metrophonic structure indicates the modal oscillations we see in the slow *exegesis*; It is about an indirect way of suggesting-showing the modulations since those are not explicitly noted (with *phthorai*) in the musical manuscript. These modulations or better modal oscillations will be easily noticed-recognized by an expert in old notation and oral tradition like the Three Teachers.

Selective Bibliography

Alexandru Maria, *Studie über die 'grossen Zeichen' der byzantinischen musikalischen Notation unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts*, Dissertation, vol. 2, University of Copenhagen, 2000.

Alexandru Maria, Study Group of Palaeography of Byzantine Music, "*Chryseois epesi-In golden words*" – a *sticheron* in honor of St. John Chrysostom in its diachronic musical development in *Proceedings of the 1st International Conference of the American Society of Byzantine Music and Hymnology,* September 10-15th 2007, Αθήνα, pp. 337-485.

Αλεξάνδρου Μαρία, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής* (Alexandru Maria, *Palaeography of Byzantine Music*), vol. 3, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, academic year 2009-2010.

Δεσπότης Σωτήρης, *Ἑρμηνευτικές προσεγγίσεις στό μουσικό ὑλικό τῆς ἑλληνικῆς ψαλτικῆς τέχνης* (Despotis Sotirios, *Approaches to the interpretation of the music material of the Greek Chanting Art*), in Γρηγόριος ο Παλαμάς, y. 90, fasc. 818, Θεσσαλονίκη, 2007, pp. 417-428.

Φλώρος Κωνσταντίνος, *Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαίωνα. Εισαγωγή στη νευματική επιστήμη* (Floros Constantinos, The Greek tradition in musical notations of the Middle Ages. Introduction to Neumatic Science), transl. Κώστας Κακαβελάκης, Ζήτη, Θεσσαλονίκη, 1998.

Καραγκούνης Κωνσταντίνος, *Ἡ παράδοση καὶ ἐξήγηση τοῦ μέλους τῶν χερουβικῶν τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιΐας* (Karagunis Konstantinos, *The tradition and exegesis of the melos of the cheroubic hymn of the Byzantine and post-byzantine melopoiea*), IBM – Μελέται, Γρ. Στάθης, Αθήνα, 2003.

Lenten Triodion, transl. by Mother Mary and Archimandrite Kallistos Ware, Faber and Faber, London, 1978.

Raasted Jørgen, *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts.* Monumenta Musicae Byzantinae: Subsidia 7, Munksgaard, Copenhagen, 1966.

Troelsgård Christian, *Byzantine Neumes: A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation*, Monumenta Musicae Byzantinae: Subsidia 9, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 2011.

Wellesz Egon, *Byzantinische Musik. Ein Vortrag,* ed. Gerda Wolfram, Verlag der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienna, 2000.

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

Concepţia lui Anton Pann privind glasurile şi ornamentica muzicală

VASILE VASILE

Epoca în care se cristalizează, este expusă şi aplicată concepţia lui Anton Pann privind glasurile şi ornamentica în muzica de cult, a fost surprinsă de celălalt reprezentant de seamă al muzicii bisericeşti a aceleaşi epoci, Macarie Ieromonahul, în vehementul său atac împotriva cântăreţilor greci care invadaseră strana românească şi copleşeau pe cântăreţii români: „După ce învaţă câte puţin elinească", aceştia din urmă „se ruşinează a se arăta că sânt români şi din cât pot îşi tăgăduiesc şi patria şi neamul"[1].

În această atmosferă de „străinomanie" – cum a fost denumită – se avântă literatul, poetul, traducătorul, folcloristul, tipograful şi mai ales muzicianul complex, exighisitor, românitor, autor de antologii reprezentative de muzică de cult, cântăreţ bisericesc şi laic, teoretician şi istoric al muzicii bizantine, culegător de cântece de stea şi autor a unei bogate colecţii de cântece de lume, dar care a ţinut cel mai mult la calitatea cu care îşi semnează lucrările – „profesorul Şcoalei de musichie", calitate întâlnită cu mici variaţiuni, ce pot fi prezentate sintetic astfel:

❖ P(rofesorul de) M(uzică al) Ş(coalelor) N(aţionale), în *Poezii deosebite sau Cântece de lume* – 1831;

❖ „profesorul de muzică al şcoalelor naţionale din Bucureşti" – *Hristoitie* – 1834;

❖ „profesorul de muzică bisericească în seminarul sfintei Mitropolii" – *Heruvico-Chinonicar* – 1846 şi *Dialog în trei limbi* – 1848;

❖ „profesorul şi editorul cărţilor de muzică bisericească" – *Epitaful* – 1853;

În portretul din *Icoane vechi,* istoricul Nicolae Iorga scria despre psalt: „Marea lui dragoste şi marea lui mândrie au fost întotdeauna muzica. Întâi cea bisericească, în slujba căreia a stătut nu mai puţin de patruzeci de ani, cântând condace şi irmoase din copilărie până în cele din urmă timpuri ale vieţii sale şi căreia i-a consacrat o mulţime de

[1] Macarie Ieromonahul, *Irmologhion sau Catavasier(iu) musicesc* [...], *Cu voia şi blagoslovenia Preaosfinţiei Sale Părintelui Arhiepiscop şi Mitropolit al Moldoviei, Kirio Kir Veniamin*, Viena, 1823, p. IV.

publicaţii teoretice, lucrate şi prelucrate în tipărituri speciale, în magazine, antologii, gramatici şi principii. El a început a trăi într-o vreme când muzica bisericească suferea, ca atâtea alte lucruri, sub înrâurirea nouă a ideilor Apusului o schimbare hotărâtoare", punctând „revoluţia muzicală [...] patronată îndată în Moldova de marele Veniamin, iar în Ţara Românească de mitropolitul Dionisie Lupu"[2], idee reiterată în 1911[3].

La rândul său, Tudor Arghezi scria în portretul ce i-a făcut la centenarul morţii: „Desigur că dacă-i căutăm nod în papură, lui Pann îi găsim câte poftim, dar valoarea sâmburelui le face caduce şi insignifiante", continuând: „nici fânul nu se ia din stoguri cu furculiţa, nici porumbul nu se măsoară cu ţoiul şi degetarul. Şi vom ţine strictă socoteală de epoca în care înaintaşul nostru a trăit, tocmai ceea ce face din el un *primus inter pares* şi un clasic adevărat"[4].

La începutul secolului trecut, Nifon Ploeşteanu amintea cele „61 de volume şi broşuri, destul de voluminoase, afară de calendarele de perete, ce scotea pe fiecare an", tipărite în intervalul dintre anii 1840-1854, ieşite din „condeiul şi din tipografia lui" (în realitate numărul total al acestora este de circa o sută), întrebându-se retoric: „Cine altul, a produs mai mult ca Anton Pann, în acea epocă de regenerare?" Şi îşi răspundea singur: „Pe vremea lui, el era singurul autor de opere musicale, fie sacre ori profane"[5]. Cu îndreptăţire îl considera Niculae M. Popescu, în urmă cu mai bine de un secol, figura cea mai proeminentă a culturii psaltice româneşti din secolul al XIX-lea[6].

Plasându-l în puternica pleiadă a veacului „renaşterii naţionale a Neamului", Ion Popescu-Pasărea – cel ce a reprezentat în secolul trecut cel mai avizat continuator, atât la strană, cât şi la catedra de la seminar şi în creaţia de gen – atrăgea atenţia în urmă cu peste opt decenii că „Anton Pann nu a fost numai un poet popular şi folclorist", ci „a fost şi un mare cântăreţ bisericesc şi popular", latură esenţială a activităţii sale în care „nu a fost studiat şi îndestul de apreciat", principala cauză constituind-o „indiferenţa şi desconsiderarea arătată vechei cântări

---

[2] Nicolae Iorga, *Anton Pann,* în „Semănătorul", An III, nr. 17, 25 aprilie 1904, p. 258.
[3] idem, *Oameni care au fost Amintiri şi comemorări*, Tipografia Neamul Românesc, Vălenii de Munte, 1911, p. 65.
[4] Tudor Arghezi, *Anton Pann* în: „Viaţa Românească", Bucureşti, An VII, nr. 11, noiembrie 1954, pp. 153-155.
[5] Nifon Ploeşteanu, *Carte de musică bisericească de psaltichie şi pe note liniare, pentru trei voci*, Joseph Göbl, Bucureşti, 1902, p. 63.
[6] Nicolae M. Popescu, *Viaţa şi activitatea dascălului de cântări Macarie Ieromonahul*, Bucureşti, 1908, p. 45.

bisericeşti, socotită de unii ca monotonă, incultă precum şi tendinţa de modernizare", dublată de piedicile notaţiei psaltice[7].

Într-un adevărat consens este apreciat în timpurile noastre de lexicograful muzical Viorel Cosma: „*personalitate singulară în peisajul culturii româneşti,* cu o activitate extrem de diversă şi dificil de clasificat", care „continuă şi astăzi să rămână o enigmă învăluită într-o mantie de legendă fără egal în spiritualitatea românească de la mijlocul secolului XIX"[8].

Se poate aprecia că cele mai cuprinzătoare caracterizări ale psaltului creator şi activităţii lui Anton Pann aparţin unora dintre exegeţii creaţiei lui, Titus Moisescu şi Gheorghe Ciobanu.

Cel dintâi l-a numit cu îndreptăţire „personalitate complexă a culturii româneşti", detaliind aspectele esenţiale ale activităţii sale multilaterale[99], după ce mai întâi conturase activitatea sa de istoriograf şi de teoretician al muzicii bizantine[10].

Şi mai mult s-a apropiat de personalitatea complexă a lui Anton Pann, abordându-i creaţia din dubla sa ipostază, bizantinologică şi etnomuzicologică, Gheorghe Ciobanu, care îl aminteşte în calitate de „literat, tipograf dar mai ales de muzician, cel mai fecund şi mai îndrăzneţ, cel care a contribuit, mai mult decât oricare altul, la impunerea cântării bisericeşti în limba română, prin cele 14 lucrări de muzică psaltică, pe care le-a publicat între anii 1841-1854"[11], în realitate lucrările de muzică psaltică pe care le-a publicat sunt cincisprezece, la care se adaugă şi cele trei lucrări de teoria muzicii psaltice, care ne interesează în mod sporit în acest demers, ele furnizându-ne datele despre glasurile muzicii bizantine, numite de el ehuri şi ehuri plagale şi despre ornamentarea cântării de strană.

Ocupându-se de importanţa istorică a idolului său, bizantinologul – etnomuzicolog sesiza că până atunci „nu a apărut însă nici un studiu despre publicaţiile sale muzicale"[12] şi îi găsea, în urmă cu aproape o

---

[7] Ion Popescu-Pasărea, *Rolul lui Anton Pann în muzica bisericească,* în „Cultura", Bucureşti, An XX, nr. 5-6, mai-iunie 1930, p 4.

[8] Viorel Cosma, *Muzicieni din România* Lexicon bibliografic, vol. VII (N-O-P), Editura Muzicală, Bucureşti, 2004, pp. 256-257.

[9] Titus Moisescu, *Anton Pann – personalitate complexă a culturii româneşti* (1796-1854) în „Studii şi cercetări de istoria artei", seria Teatru – Muzică – Cinematografie, tom 43, Bucureşti, 1996, pp. 3-12.

[10] idem, *Anton Pann – istoriograf şi teoretician al muzicii de tradiţie bizantină,* în „Muzica", Bucureşti, serie nouă, An I, nr. 2 (2), aprilie-iunie 1990, pp. 73-94.

[11] Gheorghe Ciobanu, *Muzica instrumentală, vocală şi psaltică din secolele XVI-XIX*, în seria Izvoare ale muzicii româneşti, vol. 2, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978, p. 151.

[12] idem, *Prefaţă,* în: Anton Pann, *Cântece de lume,* Transcrise din psaltică în notaţia modernă, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1955, pp. 3-4.

jumătate de secol, la aniversarea a 175 de ani de la naştere, următoarele merite mai relevante:

„1 – A impus mai mult decât oricare altul, cântarea în limba română în Biserică, prin publicarea tuturor cântărilor bisericeşti necesare stranei;

2 – A realizat, datorită concepţiei sale estetice, o strânsă legătură între text şi melodie. Termenul de *românire* a cântărilor – folosit de el între anii 1841-1846 – trebuie înţeles mai ales în sensul adaptării liniei melodice la muzicalitatea limbii române;

3 – A trasat linia de dezvoltare a muzicii psaltice româneşti, cel puţin în ceea ce priveşte stilul catavasiilor şi cel stihiraric actual, care este mai puţin încărcat decât la Macarie Ieromonahul.

Prin tot cea a făcut, Anton Pann rămâne figura cea mai proeminentă a culturii româneşti din secolul al XIX-lea”[13].

Cert rămâne faptul că Anton Pann, îşi înscrie numele printre cei mai importanţi reprezentanţi ai muzicii bisericeşti din ţara noastră: psalt, teoretician, profesor, exighisitor, creator, angajat cu toată convingerea şi priceperea în procesul de românire a muzicii liturgice, autor de importante cărţi ce veghează şi astăzi din strana bisericească sau din bibliotecile vechi, la soarta muzicii de cult, patronată de ceea ce am numit recent – şi mă bucur că sintagma a fost preluată de mulţi cercetători – imnul ortodoxiei româneşti – *Tatăl nostru* – interpret şi autor de cântece de lume, din rândul cărora s-a detaşat emblematic actualul imn naţional.

În numeroase rânduri, psaltul se declara a fi în primul rând dator Bisericii, simţindu-se chemat să se pună în slujba ridicării cântării de strană din ţara noastră la înălţimea consfinţită de tradiţia multiseculară şi la cea meritată în urma intrării limbii române în drepturile legitime, căci în motto-ul prefeţei adresată mitropolitului sprijinitor al tipăririi *Bazului teoretic şi practic al muzici bisericeşti* se găsesc aceste două versuri emblematice: „Cum sânt dator către mama recunoscător să fiu, Contribuiesc Bisericii astfel ca credincios fiu…”

Biografii psaltului literat au reţinut momentul numirii în 1820, de către mitropolitul Dionisie Lupu, a lui Anton Pann, alături de Macarie şi Pangratie, în comisia pentru traducerea cântărilor bisericeşti în limba română, pe baza detaliilor furnizate chiar de psaltul ce simte chemarea spre ceea ce el va numi „românirea” cântărilor da strană: „fără zăbavă am fost chemat şi eu de conlucrător la tălmăcirea cântărilor în

[13] Gheorghe Ciobanu, *Anton Pann şi „românirea” cântărilor bisericeşti,* în: „Biserica Ortodoxă Română”, Bucureşti, An LXXXVII, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1969, pp. 1154-1160, citat după: *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie,* vol. I, Bucureşti, 1974, p. 322.

româneşce şi pentru facerea unui tipar spre tipărirea lor, dându-ne de ajutor şi pe părintele Pangratie Monahul”[14].

Cu siguranţă că numirea sa în această comisie a stârnit rezerve, determinate de vârsta sa, ceea ce-l determină să precizeze într-o pagină anterioară a aceleaşi lucrări: „Şi pentru ca să nu-mi fie cuvântul spre defăimarea cuiva şi spre lauda mea, mărturiseşte însuşi contractul meu scris în condica Sfintei Mitropolii, că şi eu eram conlucrător cu părintele Macarie, în zilele Prea Sfinţitului Dionisie Mitropolit. Care atunci, pe cât îmi socoteam lucrul de bun, pe atât acum îl judec de simplu, căci atunci metodul muzicei noi abia se arătase la lumină şi regula tălmăcirii nu ne era cunoscută...”[15].

El însuşi detalia acest meticulos şi necesar proces de românire, în care practica scrisă urma celei orale: „Douăzeci şi cinci de ani sânt de când am luat în mână condeiul tălmăcirii cântărilor bisericeşti şi lucrarea cea de totdeauna, scrierea şi prescrierea, predarea lecţiilor şi întrebuinţarea lor în bisericile de prin politii şi chinovii, mi-a dat pricină ca să le prefac mai de multe ori; am băgat de seamă că unele cântări în melodie papadică şi stihirarică vinea(u) foarte lungi şi eram silit, pe când le cântam, ca să le scurtez şi să le tai deodată, la locuri nepotrivite, unde melodia trebuia să rămâie atârnată şi ciontită fără gust; şi aşa fiind şi îndemnat de mulţi, lungirile ce se făcea(u) peste măsură le-am scurtat în scrierile mele, fără să se bage de seamă”[16].

Prima etapă din activitatea creatoare a psaltului, când se conturează trăsăturile stilului său ornamental şi mânuirea glasurilor o constituie cântările ce vor fi tipărite mult mai târziu, în *Liturghia* în care găsim următoarele forme sub care se prezintă creaţia sa din perioada începuturilor:

- „*întonat de mine Anton Pann greceşte şi româneşte* la anul 1822”, fiind vorba despre axionul lui Ioniţă Năpârcă[17];
- „*compuse greceşte şi româneşte de mine Anton Pann,* la anul 1822” şi prelucrate „la anul 1854, ianuarie 30, pe ifosul naţional”[18];
- „compuse de mine, Anton Pann la anul 1825 şi la anul 1854 mai modificat”[19].

În fond, ornamentarea în muzica bizantină nu e aceeaşi cu cea din muzica europeană, definită astfel de Liviu Comes: „procedeu de variaţie

---

[14] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşci sau gramatica melodică. Predat în seminarul Sfintei Mitropolii [...] şi tipărit [...] de..., întru a sa tipografie de muzică bisericească*, Bucureşci, 1845, pp. XXXIII-XXXIV.

[15] ibidem, p. II.

[16] ibidem, p. XXXVII.

[17] Anton Pann, *Sfânta Liturghie a Marelui Vasil(i)e,* Tipografia Anton Pann, Bucuresci, 1854, p. 33.

[18] ibidem, p. 30.

[19] ibidem, p. 36.

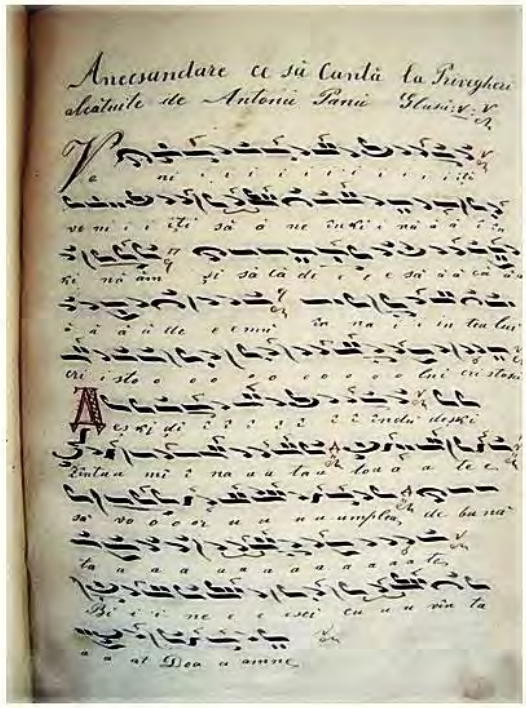
a unei melodii vocale sau instrumentale prin adăugarea unor note sau grupe de note accesorii de durată mai mică”[20], multe elemente ale celei dintâi nefiind notate, sau atunci când sunt notate există o anumită libertate a cântăreţului, mult mai evidentă în timpul trecerii de la veche *sistimă* la cea nouă şi Pann se numără printre cei care susţin teoretic – cum vom vedea – şi practic şi creator abandonarea vechilor modalităţi de ornamentare, semiografia cucuzeliană având un caracter sinoptic, stenografic.

Paleta începuturilor activităţii creatoare în domeniul muzicii bisericeşti trebuie completată cu tălmăcirea lucrărilor pe care le aminteşte în prefaţa culegerii de *Fabule şi istorioare* din 1841: *Anastasimatarul* serdarului Dionisie Fotino, *Doxastarul dimpreună cu Triodul şi Penticostarul, Heruvico-Chinonicarul, Catavasierul* „şi altele multe”, pe care nu a reuşit să le tipărească şi care „şed pe fundul lăzii de vreo 20 de ani”.

Din aceeaşi perioadă, a începuturilor activităţii creatoare, datează *Slujba Sfintei Liturghii p(r)e limba românească*, scrisă de mine Kesarie, nevrednicul între ierodiaconi, pentru cererea sfinţiei sale maicii Meletina S(c)himonaha, stareţa sfântului skit Mamu(l), cu cheltuiala sfinţiei sale – *Manuscrisul nr. 53 Mănăstirea Hurezi,* în care majoritatea cântărilor aparţin lui Anton Pann şi ilustrează repere pentru conturarea unor elemente stilistice şi pentru evoluţia concepţiei sale privind glasurile şi ornamentica, unele cântări caligrafiate şi în *Manuscrisului nr. 103/3 Hurezi* şi apoi şi în *Manuscrisul nr. 168 Hurezi,* dovadă a circulaţiei în epocă a unora dintre cântările anton-panneşti ce pot fi considerate exponenţiale pentru ornamentica pe care el o va practica în continuare.

[20] *Dicţionar de termeni muzicali,* Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1984, pp. 358-359.

Fila 1 a Manuscrisului nr. 53 Hurezi, cu începutul *Anixandarelor* lui Anton Pann, scrise pentru maica Efpraxia, întâia cântăreaţă din mănăstirea *Dintr-un lemn*



Fila 40 a Manuscrisului nr. 103/3 Hurezi, cu începutul *Anixandarelor* lui Anton Pann

Fila 4 a Manuscrisului nr. 168 Hurezi, cu începutul *Anixandarelor* lui Anton Pann, dedicate maicii Evpraxia, cântăreaţa mănăstirii *Dintr-un lemn,* 1833

Cântărilor amplului poem muzical – liturgic – anixandarele – ce s-a bucurat şi se mai bucură de o mare circulaţie mai ales în mediile monastice, se adaugă în documentele citate „chinonicele săptămânii domnului Anton" apoi „chinonicele duminicilor peste tot anul pe opt glasuri, facerea domnului Anton Pann Pantoleon şi unele din acelaşi manuscris şi acele „price(a)sne facere a D. Anton Pan(n)" din *Manuscrisul nr. 402 Polovragi* şi doxologiile pe cele opt glasuri, unele rămase în practică până în zilele noastre.

Fila 95^{v} a Manuscrisului nr. 402 Polovragi, cu începutul chinonicelor sărbătorilor împărăteşti, ale lui Anton Pann, copiate de Gheorghe Zograf, în mănăstirii *Polovragi,* 1833-1841

Analiza amănunţită a stilului ce caracterizează aceste cântări permite să se vorbească despre propensiunea psaltului pentru stilul simplu, fără excese de ornamentaţie şi de necesitatea realizării unui sincretism perfect între text şi melodic, propensiune ce traversează întreaga sa creaţie. În acest sens poate fi citat celebrul său text:

Multor, am băgat de seamă, cântarea când o privesc
Şi o văd îngorgonată, le place de-nnebunesc,
Neştiind că meşteşugul nu stă-n scrisul gorgonat,
Ci în buna potrivire şi în stilul luminat.
Eu dar de multe gorgoane am fugit cât am putut
Şi am urmat cuviinţei, peste reguli n-am trecut.

Am tălmăcit, însă as(t)fel nu luând toate la rând,
Cât să nu scaz un oligon, precum văz alţii făcând.
Ci am căutat la tonul zicerilor româneşti
Ş-am potrivi glăsuirea ca-n vorbirile fireşti”[21].

Într-un capitol special din *Hristoitie*, 1834 – *Despre cântarea bisericească* – psaltul îşi îndemna confraţii în acelaşi sens, să evite interpretările teatrale şi lipsite de duhul rugăciunii:

Niciodată în cântare
Să nu facă vreo strâmbare
Şi vreo schimonosire,
Din urâtă nărăvire;
Că unii din tinereţe,
Încă de când merg să-nveţe
Să obicinuiesc când cântă
De se muncesc, se frământă,
Nu (s)tau într-un loc cu trupul
Leagănă din cap ca cucul;
Alţii iar (neputincioşii)
Se gâtuiesc ca cocoşii,
Stau răzimaţi într-o rână,
Proptesc obrazul de mână,
Dau din picior, zbier din gură,
Scot glasul cu lătrătură,
Bat cu deştele pe carte,
Fac multe figuri deşarte,
Care fac ca fiecare
Să râză-n loc să se-adune
Şi-n loc să se umilească
Îi fac(u) să păcătuiască[22].

Raportând varianta din cântecul de stea *Trei crai* cunoscut şi practicat de mine în copilărie, la cea din culegerile lui Anton Pann, pot afirma fără nici-o rezervă că aceasta din urmă este mult mai ornamentată decât prima, dovadă a stadiului de simplificare la care a ajuns psaltul.

---

[21] Anton Pann, Heruvico-*Chinonicar care coprinde în sine heruvice şi chinonice pentru tot anul, lângă care s-au adăogat acsioanele tutulor glasurilor şi ale praznicilor, Prelucrate şi date la lumină cu ajutorul şi binecuvântarea Înalt Prea Sfinţitului Arhipăstor şi Mitropolit al Ungrovlahiei şi cavaler a feluri de ordine, D. D. Neofit II, într-al şaselea an al arhipăstoriei sale* [...], *de* [...], *prof(esor) de muzică bisericească în Seminarul Sf(intei) Mitropolii*, *Bucuresci, întru a sa tipografie de muzică bisericească,* 1846, p. VI.

[22] idem, *Hristoitie sau Şcoala moralului, care învaţă toate obiceiurile şi năravurile cele bune. Compuse în versuri de* [...], *profesorul de Muzică vocală al Şcoalelor Naţionale din Bucuresci*, 1834, p. 179.

Printre principalele deziderate ale interpretărilor şi ale „tălmăcirilor" psaltului trebuie citate ironizările confraţilor săi, care făceau uz de teriremuri, nenanele şi alte artificii care să le sporească faima personală, cum sunt celebrele versuri din *Heruvico-Chinonicar,* unde ştiinţa de carte şi deprinderile cântării practicate de veleitarii şi impostorii interpreţi de „axioane viermănoase", sunt comparate cu cele ale cocoşului, cabotinismul lor făcându-i să se asemene cu răţoiul „clătinând capul", ca cocoşul ce-şi întinde gâtul „pentru că şi el e psalt", vehemenţa criticului atingând paroxismul:

„Multe fac ei, dar n-am vreme aici toate să le-nşir,
Care ei le ţin de bune, gândind c-alţi de ei se mir"[23].

Una dintre fabulele sale – *Cântăreţul şi baba* – are în vedere un psalt ce credea „că-ntrece şi pe Cucuzel" şi care vede la slujbe, „p-o babă plângând/ Ş-adesea ochii ştergând" şi de la care vrea să afle motivul stării sale emoţionale, crezând că aceasta ar fi legată de calitatea prestaţiilor sale epatante în strană. Răspunsul bătrânei are darul de a biciui asemenea atitudini:

„O!, of, dragul maichii pui!
Fiindcă mă-ntrebi să-ţi spui:
Am avut un măgărel,
De ne hrăneam, biet cu el
Şi de când s-a întâmplat
De lupii ni l-au mâncat,
Oricând te auz cântând,
Plâng cu jale ascultând,
Că parcă-l auz pe el,
Cu glasul cel frumuşel".

În acelaşi timp se remarcă faptul că autorul celor trei volume ale *Doxastarului* îşi dă mâna cu confratele său întru ale psaltichiei, Macarie Protopsaltul, protestând împotriva „ifosului de Ţarigrad" şi a perpetuării unor vechi metehne ale cântăreţilor care

„...meşteşug psaltichie ştiu cât ştie un cocoş;
Acsioane viermănoase ţi le cânt ca pe răboş;
Iar când e la tereremuri, sunt vestitul Cucuzel,
Ba încă multor le pare că îl întrec şi pe el.
Când se umflă ca curcanul şi mi-ţi ridică un glas,
Ca o minge îţi trânteşte nenenalele pe nas.
De te face să caşti gura şi la dânsul să priveşti
Şi alte ori te adoarme, de nu-ţi vine să clipeşti.
Despre a lor neştiinţă cât de purici nu se pişc:

[23] Anton Pann, *Heruvico-Chinonicar...*, tom II, 1847, p. 168.

Cânt şi tot mereu în strană din deşte ca-n flu(i)er mişc.
Aci îi vezi clătind capul ca răţoi(i) unui alt,
Aci-ntind gât ca cocoşul (pentru că şi el e psalt)”[24].

Chiar şi *Bazul teoretic* trebuie – în concepţia lui Anton Pann – trebuie să servească acelaşi interes major: să ajute la întocmirea şi aşezarea textelor liturgice „după firea limbei româneşci”, cu respectarea specificului glasurilor şi ornamentaţiei, care-şi au rosturile lor în discursurile muzicale liturgice[25].

Psaltul se mişcă pe coordonatele cele mai autentice ale cântării de strană, dintre care trebuie citate cea a Sfântului Niceta de Remesiana, confirmată recent de întâistătătorul Bisericii Române, Prea Fericitul Părinte Patriarh Daniel. Într-un eseu intitulat *Psalmodia – respiraţia rugăciunii,* ce deschide cel de-al doilea volum al revistei de arte bizantine, *Byzantion*, apărută la Iaşi, în 1996, înaltul ierarh, aflat atunci la Iaşi, ca mitropolit al Moldovei şi Bucovinei, reliefa importanţa funciară a cântării în cultul ortodox: *„Cântarea sfântă este respiraţia rugăciunii sfinte. După cum trupul nu poate trăi mult fără respiraţie, tot aşa Biserica nu se poate ruga deplin fără cântec”*[26].

Parcurgând paginile adresate de Anton Pann „iubitorilor de muze”, întâlnim idei care ne duc până la teologia cântării formulată de Sfântul Vasile şi Sfântul Niceta de Remesiana[27]. Muzica – scrie Anton Pann – „tinerilor e plăcută şi potrivită prin desfătătoarea ei melodie. Bătrânilor iarăşi e bine pri(i)mită, pentru darurile şi puterea ce izvorăşte din întocmirea şi frumuseţea melodiei; căci printr’însa se îmblânzeşte furia, se porneşte mila, se încorăjesc soldaţii, se descriu patimile sufleteşti şi trupeşti şi în sfârşit vedem că e legată de viaţa omului, fie în societate, fie în pustie”[28].

De aceea, psaltul şi dascălul îndeamnă spre interpretările cele mai simple, dând ca model textul literar, al cărui conţinut nu trebuie modificat, diminuat, ci dimpotrivă sporit prin înveşmântarea melodică, aşa cum citim în capitolul *Despre cântarea bisericească* din lucrarea literară *Hristoitia:*

Ca şi în fireasca cetire,
Fără nici-o osebire”[29].

---

[24] ibidem, p. 168.
[25] Anton Pann, Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşci..., p. XXXVII.
[26] Daniel, Mitropolit al Moldovei şi Bucovinei, *Psalmodia – respiraţia rugăciunii*, în: „Byzantion”, vol. II, Iaşi, 1996, p. 4.
[27] Vasile Vasile, *Concepţia Sf. Niceta de Remesiana, privind rolul muzicii în viaţa religioasă,* în: „Byzantion”, vol. II, Academia de Arte „George Enescu”, Iaşi, 1996, pp. 37-43.
[28] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşci...,* p. XI.
[29] idem, *Hristoitie sau Şcoala moralului* [...], p. 178.

Recunoscut pentru vocea sa cu un timbru clar şi sonor, cum l-a imortalizat fugar Titu Maiorescu – cel care-l ascultase la vremea uceniciei sale şcolare, la Braşov, în casa protoiereului Popazu – Anton Pann a onorat strana românească a multor biserici din Bucureşti, Râmnicu Vâlcea, Braşov şi a multor mănăstiri vâlcene, gorjene, argeşene, prahovene, în cei 40 de ani impunându-se ca un cântăreţ cu multă sensibilitate şi pricepere, confirmând în practica de strană dorinţa sa de simplificare a ornamenticii muzicale, făcând frecvente referiri la concordanţa dintre cântarea bisericească şi rugăciune.

Cele mai importante creaţii ale psaltului român s-au impus de-a lungul timpului, unele rezistând până în vremurile noastre, celor amintite, *Tatăl nostru..., Deşteaptă-te, române...*, adăugându-se şi altele, preluate de antologii care au urmat: *Răspunsurile mari,* heruvice, axioane duminicale şi la Liturghia Sfântului Vasile, chinonice, polielee, doxologii, *Ziua Învierii*, podobii, catavasii şi altele, toate născute din inspiraţia psaltului şi trecute prin glasul său şi reliefând o ornamentică adecvată textelor liturgice şi atitudinii de rugăciune. Un loc aparte îl ocupă în creaţia anton–pannescă podobiile „potrivite pe alte tropare, urmând la ritmi şi la tonuri întocma celor geceşti", pentru a cunoaşte „adevărata însuşire a asemănândelor", alcătuite pe toate glasurile – modele perene pentru cântarea orală.

Principala coordonată a activităţii creatoare urmărită de Anton Pann tot timpul vieţii a constituit-o valorificarea încercărilor, eforturilor şi reuşitelor precedente, care – în cazul lui – se diversifică, incluzând vechi cântări în limba greacă dar şi unele create în spaţiul şi în spiritualitatea românească, de tipul *mărimurilor* lui Filotei, monahul retras la Cozia, de la curtea lui Mircea cel Bătrân şi care reprezintă contribuţia românească la dezvoltarea imnografiei creştine – pe de o parte – dar şi a psalmilor mitropolitului Dosoftei – pe de altă parte. Poate nu întâmplător, autorul *Bazului teoretic* ne-a lăsat ceea ce am numit imnul ortodoxiei româneşti – *Tatăl nostru* – dându-ne şi o variantă muzicală a *Crezului,* intrată de mult în circuitul liturgic. Ele reprezintă prelungiri reprezentative ale vechilor preocupări de realizare a unui repertoriu liturgic în concordanţă cu spiritualitatea şi cu simţirea românească, fără înzorzonări şi cabotinisme ce atentau la autenticitatea rugilor cântate.

Psaltul îşi dă mâna cu tradiţia cântării simple, fără înveşmântări de virtuozitate sterile, practicată la Mănăstirea Neamţ, aşa cum o dovedesc axionul ilustrului său predecesor, Visarion Protopsaltul din *Manuscrisul românesc nr.* 3986 *B. A. R*. (ff. 12-12^{v}), datat la începutul secolului al XIX-lea şi incluzând axionul în limba greacă, de Antoniu Pantoleon – (Αντονι Παντολεον) în glasul VIII suzinachi şi axionul – „Cântarea Prea Sfintei Născătoare de Dumnezeu, facere a celui întru pomenire fericit, a

răposatului Monah Ιωσηφ din Sfânta Mănă(sti)re Neamţul" – *Cuvine-să cu adevărat…* – glasul VIII, axion care nu e terminat, sau filele pe care continuă sunt legate în alte antologii nedescoperite încă.

Istoricul muzicii bisericeşti din ţara noastră, Anton Pann, are cuvinte de laudă pentru Nectarie Frimu „din Monastirea Neamţului" – zice Pann, deşi, după câte se pare, psaltul în discuţie a stat în lavra paisiană doar în timpul tipăririi lucrării, aşa cum am arătat în două studii din anul 2000[30] – şi din 2009[31] – care „a dat la lumină, cu tiparul ce l-a turnat acolo o *Antologie sau Heruvic – chinonicar*, în care foarte frumos a imitat pe cel grecesc, deşi unii îi găsesc greşeli în ortografie şi în altele, dar oricum datori îi sânt compatrioţii săi recunoştinţă pentru ostenelele ce au cercat, ştiind că tot începutul nu este desăvârşit"[32].

Autorul acestei lucrării teoretice este conştient de necesitatea realizării unei legături trainice cu tradiţia înaintaşilor constantinopolitani, pentru a da „o lămurită descoperire despre începutul unui meşteşug […] mulţi scriind despre muzică şi vrând ca să-i descopere şi să-i arate începutul şi isvorul ei cel dintâi", cei mai mulţi rătăcindu-se „prin haosul veacurilor bătrâne, fără a-i putea da de căpătâi"[33]. În acelaşi timp el este convins de evoluţia muzicii şi a notării ei, izvoarele găsindu-se la „oamenii veacurilor bătrâne", aceştia „născocindu-le şi alţii pe altele nesăvârşite aflându-se le-au adus la mai bună desăvârşire".

Ornamentica practicată de Anton Pann se caracterizează prin simplificarea şi renunţarea la melismele excesive ce nu-şi justifică rostul şi ţine seama de specificul unor expresivităţi ilustrate de termenii româneşti, unii creaţi chiar de el: *grabnic şi zăbavnic*. Termenii occidentali îi sugerează noi modalităţi în adaptarea ornamenticii, el introducând şi termenii specifici, cu traducerile în limba română: *largo – pe larg, andante – mai domol, argon – îndoit, allegretto – iutişor, domol şi dulce* şi găsind în limba română echivalenţe ale *semnelor ornamentale: psifiston – ton hotărât, omalon – neted, endofon – glas înăuntru* ş.a.m.d.

Semnele ornamentale explicate în *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşci* se bucură de traduceri care ţin seama de specificul lor întâlnit şi în practica populară: antichenoma tradusă condră – deşertare,

---

[30] Vasile Vasile, *Nectarie Frimu – figură reprezentativă a muzicii româneşti*, în „Cronica Episcopiei Huşilor", vol. VI, Editura Episcopiei Huşilor, Roman, 2000, pp. 486-533.

[31] idem, *Nectarie Frimu, arhiereu de Tripoleos* (I), în: *Muzica,* Bucureşti, Serie nouă, An XX, nr. 1 (77), ianuarie-martie 2009, pp. 145-160 şi (II), în: nr. 2 (78), aprilie-iunie 2009, pp. 115-133.

[32] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşci…,* p. XXXV.

[33] ibidem, p. IX.

care „produce cu ton sunetul lui oligon, ca şi când ar deşerta, sau ar răsturna glasul, ardicându-l şi în condră întorcându-l treptat la locul său", omalonul fiind cel care „produce glasul alunecător şi neted, repede crescând şi domol sau treptat descrescând", iar varia numită grea, „produce cu greuime glasul caracterului care urmează după dânsa, încât să se osebească vioiciunea caracterului şi din precedentul şi din următorul vocal" – cum precizează în lucrarea amintită. Sunt modalităţi concrete de ornamentare care le înlocuiesc pe cele din semiografia anterioară, precizarea efectului fiecărui semn consonant „sau neglasnic" contribuind la frânarea tendinţelor excesive de înzorzonare melodică, nejustificată şi care atentau la semnificaţiile reale ale textelor liturgice. Pentru deprinderea corectă a efectelor ce le determină *Bazul* cuprinde numeroase exerciţii de paralaghie cu fiecare dintre semne şi cu anumite combinaţii de semne diferite.

Ornamentica oferă elemente stilistice specifice creaţiei lui Anton Pann, în sensul unei parcimonii exemplare pentru utilizarea ei şi găsirea unor concordanţe exemplare cu textul.

Psaltul se afirmă pe terenul muzicii bisericeşti în perioada în care se impune şi se aplică reforma hrisantică, o reformă a semiografiei muzicale şi care nu a afectat esenţa muzicii bizantine, aşa cum am mai avut ocazia să precizez, pe fondul în care tot mai multe glasuri susţineau – în ton cu I. D. Petrescu – ipoteza dovedită eronată, după care reforma ar fi generat o muzică nouă, degenerată şi dominată de influenţe asiatice, turceşti, În fond, în 1824 nu se cânta altă muzică decât în 1814 – anul acceptării de către patriarhia ecumenică de Constantinopol a reformei, aspect creiona în primele întâlniri bizantinologice ieşene[34].

Tradiţionala muzică cu rădăcini în epoca patristică va fi notată într-o formă simplificată, depăşind forma veche cucuzeliană, stenografică, înlocuită cu una mai precisă şi mai accesibilă, ce eliminase semnele inutile sau care produceau efecte asemănătoare sau învecinate cu altele şi mai ales acele semne ce permiteau ornamentări neadecvate, excesive, epatante, asemănătoare ariilor de virtuozitate din operă, împotriva cărora s-au îndreptat cu autoritate compozitorii responsabili de destinul genului care au continuat linia lui Pann.

Transcrierea cântărilor liturgice de sorginte bizantină din vechea notaţie, cucuzeliană, în cea oficializată în 1814 de patriarhia din Constantinopo, s-a numit exighisire şi echivala cu trecerea din vechea notaţia, devenită impractică, în cea nouă, hrisantică. Psalţii români au folosit exighisirea pentru implementarea unor elemente specifice limbii

[34] Vasile Vasile, *Aplicarea reformei hrisantice în Moldova*, în: *Colocvii 1993-1994,* Festivalul internaţional „Festum musicae", Filarmonica „Moldova", Iaşi, 1995, pp. 23-32.

române, care-şi lua locul în acelaşi timp, în bisericile noastre, fenomen conturat într-un studiu de specialitate[35].

Anton Pann a parcurs în domeniul muzicii bisericeşti toate etapele timpului, plecând de la învăţarea şi practicarea în formă orală a cântărilor, spre cele două notaţii muzicale, cea veche, cucuzeliană, devenită generatoare de interpretări foarte diferite de la un psalt la altul, pentru acelaşi text muzical şi cea nouă, numită hrisantică după numele coordonatorului reformei aplicate la Constantinopol şi susţinută material de români. Sunt amintite încercările de a lansa o altă semiografie pentru muzica bizantină, care s-au dovedit „zadarnice"[36].

De aceea, el nu s-a „depărtat de semnele vechi, ci după mica mea putere m-am sârguit a aduna şi a împreuna ideile mai multor scriitori, desăvârşiţi în acest meşteşug" – cum preciza în principala sa lucrare teoretică, amintită mai sus.

Vechea notaţie, cea cucuzeliană, devenise greoaie şi dificilă, din cauza celor care au început „să o împăuneze care mai de care mai mult, atât îi îngreuiase aripile încât rămăsese cu totul în nemişcare", deoarece „vrând să rămâie tezurile (propoziţiile) melodi(e)i bisericeşti neclintite sau nestrămutate din izvodul lor cel dintâi şi să nu poată adăuga cineva altele, au născocit nişte semne, pe care le-au numit semne mari canonisite pentru fiecare tez câte unul, care ajunsese să se cânte ca cu nişte semne (hi)eroglifice, din a căror pricină pierzându-se s-au lepădându-se şi tactul melodi(e)i nu-i mai ajungea omului toată viaţa ca să o înveţe cu desăvârşire" – cum simte nevoia să precizeze în lucrarea sa capitală[37].

Din această cauză, exighisirea a devenit un proces dificil de realizat, numai un bun cunoscător al cântării în formele orale şi scrise, dublat de un bun practician reuşind o operaţie corespunzătoare, mai ales că era necesar să se ţină seama şi de credincioşii ce nu trebuiau să fie şocaţi de noutatea – ce privea în esenţă notaţia şi simplificarea – ce nu atenta la trăsăturile stilistice ale cântării. „Mai pre urmă – citim în continuare – văzând că muzica se pierde şi se cotropeşte cu totul, nemaiputând să o înveţe din pricina neînlesnirii şi cei mai mulţi mulţumindu-se a şti numai o ramură a ei din practică, începură s-i smulgă penele, ca pe nişte netrebnice şi lăsând numai a patra parte dintr-însele începu muzica a-şi lua zborul ca să ajungă la gradul ce i se cuvine, apropiindu-se de cea europeană"[38].

---

[35] Vasile Vasile, *Semnificaţii spirituale şi culturale ale procesului de românire a muzicii bisericeşti*, în „Akademos" – Cercetări de muzicologie, nr. 2 b, 1997, pp. 105-111.

[36] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşci...*, p. XVI.

[37] ibidem, pp. XIV-XV.

[38] ibidem, p. XV.

Autorul *Bazului teoretic şi practic* se numără printre primii beneficiari ai şcolii înfiinţate la Bucureşti, condusă de cel mai important absolvent al primei generaţii a şcolii de la Constantinopol, şcoală ai cărei epitropi erau trei români. Şi – lucru semnificativ – tânărul Anton venea aici, la şcoala lui Petre Efesiu de la şcoala lui Dionisie Fotino, unde învăţase vechea notaţie muzicală – cucuzelianǎ – fiind cel care va exighisi şi traduce în limba română în primul rând cântările eminentului său prim dascăl.

Procesul de exighisire – de „traducere" din vechea semiografie – cucuzelianǎ – în cea nouă – hrisantică – este dublat de cel de românire şi a fost avantajat în cazul „finului Pepelei" şi de apropierea sa de elemente specifice creaţiei populare şi îndeosebi de „continua simplificare, de căutare a unei melodii cât mai realizată din punct de vedere artistic, cu păstrarea trăsăturilor caracteristice ale glasurilor" – cum afirma Gheorghe Ciobanu[39].

Găsim în acest text explicaţia cea mai elocventă a modului de exighisire practicat de psaltul român, adaptând vechea melodică bizantină în limba greacă la rigorile şi la specificităţile limbii române şi ţinând seama şi de sensibilitatea credincioşilor români. Căci, iată ce detaliază mai departe exighisitorul: „Figurile ecsterne iarăşi, ce cu totul să asămăna(u) cu cele asiatice şi aducea(u) greutate auditorilor le-am curăţit şi le-am adus în cea mai apropiată melodie bisericească, păzind drumul şi ifosul vechilor sfânt munteni şi mai vârtos al Patri(e)i", subliniind faptul că muzica noastră bisericească şi-a dobândit de mult timp „caracterul naţional" şi s-a depărtat de „ifosul de Ţarigrad", care a rămas „apropiat de cel asiatic".

Marele merit al lui Anton Pann constă – cum am mai afirmat – în sincronizarea exighisirii – un proces complex realizabil doar de un bun practician al ambelor notaţii, cucuzelianǎ şi hrisantică – cu românirea, motiv pentru care el introduce operaţii de prescurtare, de transformare în stilul sintomon, de eliminare a elementelor de virtuozitate nejustificată, a unor melisme ce denaturau sensurile cântării. Se confirmă aceasta în primul rând în înaripatele versuri din prefaţa *Heruvico-Chinonicarului* din 1847, cu îndemnuri de a cânta în limba română, „limba tati(i) şi-a mam(e)i", pentru a fi înţelese şi de cei ce cântă şi de cei ce ascultă şi a lăsa străinilor să-şi cânte propriile creaţii[40].

La numai doi ani distanţă, perspectivele limbii române şi a cântărilor în această limbă se schimbă. Pentru a ne convinge apelăm la textul din dedicaţia *Bazului teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau gramatica melodică*, în care îşi exprimă îngrijorarea pentru împuţinarea

---

[39] Gheorghe Ciobanu, *Anton Pann şi „românirea" cântărilor bisericeşti* [...], pp. 340-341.

[40] Anton Pann, *Heruvico-Chinonicar* [...], tom II, Bucuresci, 1847, p. V.

cântăreţilor cu pregătirea necesară, ceea ce determinase substituirea locurilor de cântăreţi cu psalţi „fără nici o ştiinţă şi meşteşug" şi care pricinuiesc credincioşilor „în loc de mângâiere şi evlavie, neplăcere"[41].

Reţin atenţia două aspecte foarte importante de care ţine seama exighisitorul multora dintre cărţile de strană:

❖ selecţia autorilor şi cântărilor pe care le exighiseşte permite ierarhizări logice în topica frazei muzicale, eliminări de cuvinte, completări, toate lăsate în seama celui care realizează operaţia de „traducere" – autorul *Bazului teoretic şi practic* fiind considerat o albină ce adună din „mulţimea poemelor" pe cele considerate mai apropiate de spiritualitatea ascultătorilor;

❖ în această selecţie el are în vedere particularităţile creaţiilor româneşti, afirmând cu tărie că mai de mult timp cântările noastre îşi conturaseră un caracter naţional.

Ca o adevărată demonstraţie de cunoaştere de către Anton Pann a stilului grecesc practicat în muzica de cult, trebuie citate exemplele „potrivite în silabe şi tonuri toate ca una, tocma după cele greceşti", la care apelează principalul exponent al *românirii* cântărilor de strană.

Meritul său cel mai important constă în ceea ce a numit el însuşi, foarte inspirat, românirea acestor cântări. Singur rememorează momentul în *introducerea* din *Bazul teoretic şi practic*, prin 1820, când a început tălmăcirea, scrierea, prescrierea şi predarea lor şi introducerea lor în bisericile noastre.

Chiar pentru cântările mai dezvoltate, de tipul slavelor, Pann recomandă deprinderea ifosului lor în limba română: „liniştit, cucernic, mângâios şi dulce, uşor suind şi uşor pogorând, neabătându-vă în niscai adaosuri şi afărături schimonosite, care sânt urâte lui Dumnezeu şi oamenilor"[42].

Acţiunea de tălmăcire în limba patriei şi de adaptare la rigorile limbii române a melodicii bizantine făcea parte din planul mare al mitropolitului valah, care trimisese la Paris şi la Pisa patru tineri pentru studii, simţind nevoia racordării culturii româneşti la cea occidentală.

Psaltul s-a înscris în modul cel mai firesc în procesul de românire, aşa cum singur îi aminteşte mitropolitului atunci când face cererea de ocupare a postului vacantat prin decesul lui Constantin Chiosea, la seminarul din Bucureşti, în anul 1842: „Eu din mica mea copilărie,

---

[41] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşci...*, p. VI.

[42] idem, *Noul Doksastar, prefăcut în româneşte după metodul vechi(u) al serd(arului) Dionisie Fotino şi dat la lumină pe acest metod nou, în zilele oblăduitorului Prea Înălţatului nostru Prinţ Alexandru Ghica, cu binecuvântarea şi ajutorul Înalt Preasfinţitului Mitropolit al Ungrovlahiei, Domnul D. Neofit, întru întâiul an al arhipăstoriei sale, tom I, Bucuresci, în tipografia pitarului Const(antin) Pencovici, supt direcţia lui Iosif Kopainig care a lucrat şi notele de cântare*, 1841, p. IV.

având aplecare asupra cântărilor bisericeşti, cu osârdie am urmat la meşteşugul musichi(e)i şi am izbutit atât în metodul cel vechi, cât şi în cel nou, cum şi multe cărţi am alcătuit şi am lucrat în limba Patriei"[43] (sublinierea îmi aparţine).

În această activitate complexă, de importanţă vitală pentru evoluţia muzicii bizantine în limba română şi care l-a obligat la reveniri, în care intra în funcţie şi se perfecţiona simţul său muzical şi lingvistic de excepţie s-a dovedit dublat de cel cultural. Harnicul psalt şi exighisitor aminteşte cititorilor săi: „cărţile ce le-am tălmăcit sau le-am alcătuit şi le-am numit după cele ce să coprind într'însele": *Anastasimatarul, îndoit adică zăbavnic şi grabnic, Irmologhion sau catavasierul grabnic, Priveghierul şi Mânecătorul, Paresimierul, Heruvico-Chinonicarul, Docsastarul şi Calofoniconul.*

Înţelegerea corectă a rosturilor procesului de exighisire dublat cu cel de românire, realizat de Anton Pann, este înlesnită de cunoaşterea climatului în care-şi desfăşoară activitatea, climat dominat de practicarea cântărilor în stranele româneşti, în limba greacă, practică împotriva căreia se ridică cu aceeaşi vehemenţă Macarie Ieromonahul în prefaţa *Irmologhionului* – care nu întâmplător au fost rupte din cărţile rămase mai ales prin unele aşezăminte monastice – dar şi Anton Pann, care semnează un protest în forma versificată, în anul 1836, într-un manuscris aflat în fondul Mănăstirii *Dintr-un lemn*, manuscris închinat protocantorului Mănăstirii Hurez, ierodiaconului Chesarie:

Pe când stăpâne(u) străinii în puţinii trecuţi ani
Şi cârmuia pe rumâni, ca nişte cruzi şi tirani,
Atunci băgase în biserici cărţi greceşti şi slavoneşti,
Lepădând cele române, ca nişte ereticeşti,
Gândind cu vremea să facă pe rumâni ca pe ţigani
Să-şi uite limba şi neamul strămoşilor săi romani.
Începuse joc să-şi bată, zicându-ne schatovlahi,
Cum râd şi de fraţii noştri, ce i-au numit cuţovlahi
.....
Încât le era ruşine să zică că sunt rumâni;
Vorbea(u) tot limba grecească, copii, tineri şi bătrâni.
La biserici l-era silă româneşte când citea,
Toţi tot *Kirie eleison* să auză le plăcea:
Heruvice, chinonice româneşte când cânta,
Începea toţi să rânjească şi nimenea n-asculta.

[43] Gheorghe I. Moisescu, *O sută de ani de la moartea lui Anton Pann (1854-1954),* în „Biserica Ortodoxă Română", Bucureşti, An LXXIII, nr. 1-2, ianuarie-februarie 1955, p. 175.

Un cântăreţ care ar fi „cântat îngereşte” în limba română, era plătit mult mai prost, fiind dispreţuit de cântăreţii greci numai din cauza limbii, ceea ce determină ca:

Auzindu-le aceste cântăreţii româneşti,
Erau siliţi să alerge să înveţe cele greceşti.
Şi nefiindu-i natura, să vorbească lenevos,
Cum vorbesc în vârful limbii pă la locul călduros,
Când pronunţia cuvântul, să vedea că îi păsa,
Că parcă fărâma cremeni în gură cu limba sa.
Trebuia să-mbătrânească numai limba învăţând,
Şi apoi să se hrănească cu greceştile cântând...”

Autorul ia în discuţie situaţia cântăreţilor români cu reale virtuţi interpretative şi care ştiu „rumâni cu glas minunat” şi „cu ştiinţa musichi(e)i”, dar care, pentru că nu ştiau limba greacă, cântau în stranele bisericilor de mahala iar la mănăstiri nu aveau acces. Aici erau primiţi doar cântăreţi greci, „de alţi procopsiţi numiţi/ Cu cafea şi cu tutunuri de la Ţarigrad veniţi”.

Urmărind în continuare aceste versuri, echivalente ale protestelor vehementei prefeţe a *Irmologhionului* macarian, găsim explicaţia prezenţei pe posturi de cântăreţi de strană a unor bragagii şi pânzari meşteri, care „în zile de lucrătoare lucra şi marfă vindea(u)/ Şi în zi de sărbătoare loc de cântăreţ prindea(u)”.

Analizată mai profund, această dedicaţie relevă etapele importante ale trecerii de la vremea când cântarea în limba greacă (melodia nu intră în discuţie, indiferent de limbă încadrându-se în aceiaşi parametri stilistici), practicată de cântăreţi greci, uneori cu cote de apreciere superioare datorate originii lor şi limbii practicate, cedează locul cuvenit celei a credincioşilor ascultători, care, astfel, încep să fie băgaţi în seamă. Este amintit numele lui Alexandru Ghica, primul domn ales în temeiul Regulamentului Organic, prin care se deschideau porţile legăturilor dintre Principatele Române şi ţările Europei occidentale şi ale intrării limbii române în drepturile legitime.

Dascălul are, deci, cuvinte de laudă pentru domnitorul Alexandru Ghica, încoronat ca „prinţ român”, deoarece „prin şcoli limba românească s-a-nălţat şi s-a-ntronat”, iar:

„În biserici nu voieşte s-asculte greceşti cântând,
Cere *Doamne miluieşte* să audă tot zicând
Şi aşa se deşteptară români(i) din somnul greu,
Începură toţi în limbă-şi să roage pă Dumnezeu.
Cântăreţi de românie a se căuta a-nceput,
Câţi era la mahalale, la mănăstiri a-ncăput,
Această dar reformare plăcută lui Dumnezeu,
Ca un fiu crescut al patri(e)i, dac-am văzut-o şi eu,

Am gândit după putinţa-mi şi din ce ştiu să slujesc
Să-mpărtăşesc talentul la tot duhul românesc".

Analizând creaţia psaltului în corelaţie cu propriile teoretizări din *Bazul teoretic şi practic*, se pot stabili următoarele modalităţi de românire practicate de Anton Pann şi care trebuie amintite fiindcă reflectă poziţia sa faţă de glasurile bizantine, de expresivitatea lor şi faţă de ornamentarea cântărilor, parte integrantă a românirii, ce întronează similitudinile simplităţii creaţiei populare:

❖ formularea unor reguli simple de exighisire care să ţină seama de cerinţele limbii române, de caracteristicile ei;

❖ adaptarea textelor unor cântări la condiţiile limbii române, cu respectarea noii topici şi cu scoaterea în evidenţă a unor cuvinte cheie;

❖ preluarea unor cântări ale predecesorilor începând cu Filotei Cozianul, fost logofăt al lui Mircea cel Bătrân, continuând cu Filothei sin Agăi Jipei, Mihalache Moldovlahul, Iosif şi Visarion de la Mănăstirea Neamţ etc;

❖ scurtarea cântărilor prea lungi şi crearea de variante concise, sintomon;

❖ eliminarea teriremurilor şi a altor pasaje de virtuozitate fără justificare;

❖ apropierea expresivităţii cântărilor bisericeşti de specificul muzicalităţii româneşti prin interferenţa elementelor modale şi ritmice;

❖ alcătuirea de noi cântări în care se simte sinteza stilisticii muzicii bizantine dar şi influenţe ale intonaţiilor populare româneşti;

❖ crearea unor cântări ce nu există în practica de cult a altor popoare ortodoxe: *Tatăl nostru, Crezul* etc;

❖ avansarea unor termeni noi pentru denumirile greceşti, cele mai cunoscute fiind: *grabnic* – pentru irmologic; *zăbavnic* – pentru stihiraric; sau papadic – pentru cântările ample ce devin adevărate poeme muzical – liturgice: slavoslovii doxologii, polielee, anixandare etc.

De altfel, cele mai multe dintre modalităţile de românire sistematizate mai sus au fost explicate în lucrarea sa, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti,* declarând că a „curăţat" cântările realizate în limba română de „figurile externe", apropiindu-le de melodia bisericească autentică.

Acţiunea se înscrie în eforturile seculare ale cărturarilor şi ierarhilor noştri de înlocuire a limbii greceşti din serviciile de cult cu cea a credincioşilor români, care nu mai trebuie să stea „ca boii în biserică" din cauza neînţelegerii textelor – cum se exprima unul dintre marii ierarhi ce dorea din tot sufletul intrarea limbii române în drepturile ei legitime în Biserica Moldovei şi a Ţării Româneşti.

Operaţia era riscantă şi tălmăcitorul îşi previne contemporanii asupra modificărilor de suprafaţă, precizând în continuare: „cu un

cuvânt, cântările sânt tot acelea şi melodia tot aceea: n-am adăugat nici o figură din parte-mi, ci ca o albină umblând în mulţimea poemelor am cules pe cele mai plăcute şi obicinuite Bisericii noastre”[44].

Analizând cu mai multă atenţie paginile din *Bazul teoretic şi practic* referitoare la modalităţile de exighisire şi românire, putem trage concluzia că prima dată se afirmă aici, cu atâta claritate şi plasticitate, detaliile complexului proces început cu secole în urmă şi aflat pe treptele desăvârşirii. În acelaşi timp atrage atenţia preocuparea pentru concordanţa melodiei create cu cea a textelor ce reprezentă rugăciuni sau idei dogmatice. Autorul subliniază că „astfel de reguli însă, nici s-au scris până acum în limba românească, nici s-au predat în vre-o şcoală, nici a ştiut cineva că are trebuinţă de asemenea reguli”[44].

Criticile lui nu sunt distructive, ţin seama de absenţa acestor reguli şi avansează soluţii viabile: „De aceea nici nu putem învinovăţi pe vreunul care n-a păzit la tălmăcirea cântărilor regulile cerute, fiindcă nici n-a avut de unde să ia povaţă şi eczemplu în ce chip să urmeze şi a(u) putut să se ţie sigur în lucrările sale, ca cel mai întâi virtuos în meşteşugul muzicii”, exprimându-şi speranţa că următoarele traduceri şi creaţii vor ţine seama de regulile stabilite pe baza particularităţilor limbii române. Autorul culegerii *Povestea vorbii* se serveşte de un sugestiv proverb românesc, ce exprimă speranţa sa în remedierea situaţiei: „şi dacă vom urma după proverbul ce zice: «chiria deşteaptă de chirigiu şi drumul pe călător» nu vom avea lipsă de nici unele”[45].

În acelaşi timp, dascălul de psaltichie sancţionează pe cei care „necunoscând unde trebuie înălţare, unde apăsare şi unde răpaos, schimonosesc sfintele cântări fără să înţeleagă nici înşişi ce zi, nice ce îi aud” – cum zice în prefaţa *Irmologhiului*[46].

La începutul celui de-al III – lea deceniu al secolului trecut, Ion Popescu – Pasărea scria că „opera de căpetenie [...] a lui Anton Pann este *naţionalizarea cântării bisericeşti*”, detaliind faptul că el a realizat pentru muzica bisericească nu o adaptare servilă, deoarece „el a rotunjit, a cizelat, a simplificat şi a acomodat cântarea după zicerile şi expresiile româneşti”[47].

---

[44] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşci...*, pp. XXXVI-XXXVIII.
[45] ibidem, p. XXXVII.
[46] Anton Pann, *Irmologhiu sau Catavasier care coprinde în sine toate irmoasele sau catavasiile sărbătorilor împărăteşti de peste an, condacele şi ecsapostilariile Coprinde şi podobiile tutulor glasurilor, binecuvântările şi slujba morţilor şi altele, Românit şi dat la lumină cu binecuvântarea Înalt Prea Sfinţitului şi de Dumnezeu alesului arhipăstor şi mitropolit al Ungrovlahi(e)i, prea cinstit şi ecsarh al plaiurilor şi locţiitor al Cesar(e)ii Capadociei şi cavaler a feluri de ordine D. D. Neofit pentru trebuinţa seminarelor şi altor şcoli asemenea de..., Bucuresci, tipărit întru a sa tipografie de muzică bisericească*, 1846, p. VI.
[47] Ion Popescu-Pasărea, *Rolul lui Anton Pann în muzica bisericească* [...], pp. 4-6.

Aşa cum am mai remarcat, termenul de *românire* a fost creat şi lansat de Anton Pann înainte de actul Unirii cu aproximativ un sfert de secol[48], într-un fel putându-se lua în discuţie anticiparea intuitivă de către psalt a viitorului politic românesc, deoarece termenul propus nu are în vedere exclusiv Ţara Românească, ci şi Moldova şi chiar Basarabia, unde se produsese debutul activităţii sale muzicale.

Se mai impune observaţia că termenul şi mai ales fenomenul nu a fost înţeles de multă lume, existând glasuri care şi astăzi cred că termenul *românire* ar fi sinonim şi ar trebui înlocuit cu *românizare*, neglijând faptul că acest din urmă termen are o altă accepţiune.

Pentru bizantinologul Sebastian Barbu Bucur, pentru care românirea este „un termen tehnic", ce ar avea în vedere inclusiv limba, cuvântul *a români,* folosit de Pann, fiind citat în studiul consacrat procesului de mare complexitate şi fineţe spirituală, în mod schilodit şi subliniat „*a rămâne*"[49].

O altă formă a termenului anton-pannesc aparţine cercetătorului braşovean, Vasile Oltean, directorul Muzeului din Şcheii Braşovului, care propune adjectivul „*românială*" pentru prelucrarea de către eminentul psalt bucureştean a anastasimatarului serdarului Dionisie Fotino. Chiar şi un filolog cu autoritate traduce verbul *a români = a traduce în româneşte*[50], ceea ce nu corespunde realităţii, Anton Pann nerevendicându-şi dreptul şi nefiind traducător al unor texte de cult, care erau opera unor predecesori, ci aceea de adaptator al melosului tradiţional la specificităţile textelor traduse în limba română, operaţie complexă, de mare fineţe stilistică, presupunând apropierea de sensibilitatea ascultătorilor români.

Cu simţul său lingvistic excepţional, autorul *Bazului teoretic şi practic al muzicii bisericeşti* îşi dă seama că *românizarea* ar fi altceva şi nu foloseşte termenul, creând şi lansând un cuvânt foarte adecvat procesului de apropiere a cântărilor bisericeşti de sensibilitatea şi de particularităţile ortodoxiei româneşti. Nu este vorba despre o simplă substituire a silabelor din limba greacă cu cele în limba română, cum mai cred unii şi în prezent, ci procesul echivalează cu adaptarea melodicii bizantine la particularităţile limbii şi simţirii româneşti, fără a ieşi din matca bizantină.

---

[48] Vasile Vasile, *Macarie Ieromonahul şi Anton Pann – două destine diferite pe un drum comun*, în: *Studii şi Cercetări de Istoria Artei*, seria Teatru – Muzică – Cinematografie, , tom 44, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1997, pp. 73-78.

[49] Sebastian Barbu-Bucur, *Anton Pann – Clasic al muzicii psaltice româneşti 200 de ani de la naşterea sa,* în: Muzica*,* Bucureşti, An X, nr. 1 (37), ianuarie-martie 1999, pp. 119-122.

[50] Iancu Fischer, *Note,* în „Anton Pann – *Povestea vorbii şi alte scrieri",* Culegere, text, note, tablou biobibliografic de I. Fischer, *Prefaţă* de Ioan Roman, Editura Tineretului, Bucureşti, 1964, p. 40.

Atras de colinde şi de cântecele de stea, Pann sesizează vecinătăţile şi se foloseşte de ele, mai ales că acestea includeau şi cântări liturgice cum ar fi *troparul Naşterii*, ce însoţea în multe vetre folclorice cântarea stelarilor, construită pe tiparele celor bisericeşti. În calitate de fost stelar, unul din cei trei crai, calitate pe care am avut-o în copilărie, depun mărturie că prima „piesă" prezentată în faţa icoanei gazdelor care ne primeau cu steaua era troparul Naşterii.

Acţiunea complexă de românire a lui Anton Pann, înţeles ca un proces creator de mare subtilitate ce ţine seama de ethosul românesc, este susţinută de cel puţin două importante argumente:

❖ aspiraţia sa intuitivă spre idealurile culturii naţionale, concretizată în elemente specifice muzicii noastre populare: scări, trepte mobile, turnuri melodice, paralelismul major – minor, modulaţii etc;

❖ invocarea argumentul apostolului Pavel în favoarea slujbelor în limba naţională, invocat de cei dintâi traducători de texte liturgice în limba română, Coresi, Dosoftei, Varlaam, Simion Ştefan, Antim Ivireanu, exprimat în două moduri:

❖ în *Irmologhiu sau Catavasier*, 1846, dar şi pe versoul paginii de titlu a *Heruvicului – chinonicar*, din acelaşi an, 1847: „În biserică voiesc mai bine cinci cuvinte care să se înţeleagă, decât o mie în limbă streină";

❖ într-un manuscris cuprinzând chinonice – dedicate protocantorului Chesarie de la mănăstirea Hurez – în formă versificată: „Decât mii în limbi străine/ În biserică să-ncep, Numai cinci vorbe mai bine/ În limba care pricep...".

Singur sintetiza activitatea sa în domeniul apropierii cântărilor de strană de sensibilitatea românească şi le adaptează, le traduce, le concepe ţinând seama de „tonul zicerilor româneşti", potrivind „glăsuirea ca-n vorbirile fireşti", situându-se conştient şi perseverent în favoarea creării unui front care să depăşească faza celor care „s-au încercat la tălmăcirea cântărilor bisericeşti, dar n-au făcut decât au rădicat silabele zicerilor streine şi în locul lor au aşezat silabele zicerilor româneşti; şi în melodie pe unde nu s-au ajuns silabe (fiind unele ziceri mai scurte în româneşce) au împlinit cu vocale, iar pe unde au prisosit (fiind unele ziceri mai scurte), au grămădit silabele tot într-acelaşi loc sau le-au înşirat în monotonie, sau într-alt loc viind tonul melodi(e)i şi într-alt tonul zicerii şi fără a căuta la perioadele întoarse, unde unele propoziţii într-alte limbi vin în urmă iar la noi la început şi la altele dimpotrivă; şi aşa noima sau înţelesul zicerilor care cer suire cad în pogorâre şi zicerile care cer pogorâre se duc întru suire", exemplificând cu de acum bine cunoscutele cuvinte ce pot fi considerate antonime,

corespunzătoare extremelor semantice pomenite mai sus: *cer – pământ, mărire – smerenie, tânguire – bucurie* etc[51].

Anton Pann precizează că între cântarea de strană şi cea laică sunt deosebiri esenţiale, de care trebuie să se ţină seama, principala deosebire având în vedere tocmai ornamentarea muzicală, care trebuie să fie deosebită deoarece:

„Cântarea bisericească
Trebuie să se osebească
De cântecele de lume
Şi din acele de glume,
Că totdeauna aceste
Să cântă precum ştiut este
La adunări şi petreceri
ŞI veselire să facă,
Iară acelea să cântă
În biserica cea sfântă…
De aceea trebuieşte
A păzi cucerniceşte
A lor bună cuviinţă
Ş-a le cânta c-umilinţă[52]."

Pe paginile anterioare invita la aceeaşi interpretare firească, neforţată, concordantă cu mesajul textelor – rugăciuni:

Şi cântă cu glas cucernic,
Mângâios, nu prea puternic;
Din sus şi lin coboară
Cu glăsuire uşoară"[53].

În faimoasa introducere a *Bazului teoretic şi practic al muzicii bisericeşci,* Pann puncta momentul debutului său în vasta, necesara şi complicata, dar benefica acţiune de românire a cântărilor ecleziastice.

Istoria muzicii bisericeşti din ţara noastră înregistrează şi încercarea inversă – ilustrând neînţelegerea raportului dintre text şi melos – a episcopului Ghenadie Ţeposu, care sacrifica total limba română pentru a nu modifica nimic din melodiile bizantine, siluind în aceste condiţii silabele româneşti să se încadreze pe tiparele melodice, pe care le consideră, în mod eronat, fixe, dogmatice.

Procesul complex de românire era mult mai vechi de epoca lui Anton Pann şi aşa zisele etape ale acestuia pornesc mult mai înainte de hotarele propuse de unii cercetători, care au în vedere doar etapa scrisă a cântărilor de cult, care a fost precedată de una orală, de lungă durată şi

[51] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşci…*, pp. XXXV-XXXVI.
[52] idem, *Hristoitie sau Şcoala moralului* […], p. 178.
[53] ibidem, p. 177.

care include primele manuscrise şi tipărituri în care apar numai textele unor cântări ce au indicat glasul, tactul şi podobia pe care cântăreţul urmează să confecţioneze melodica însoţitoare, ceea ce înseamnă mutarea hotarului acestui proces dincolo de hotarul secolului al XVIII-lea, când se iveşte *Psaltichia rumânească* a lui Filothei sin Agăi Jipei. Aceasta nu poate fi concepută decât ca un pisc al unor masive neidentificate încă, printre care se reliefează *Psaltirea în versuri* a mitropolitului Dosoftei, care a alimentat nu numai cultura populară cu texte de cântece de stea, dar şi cântări de strană ce pun temeliile viitoarelor cântări de cult, alăturându-se altor texte traduse în limba română. Chiar cântările în limbă slavonă deschid drumul românirii, ele depăşind zona grecească a cântărilor, cu indicaţiile ce privesc înveşmântarea textelor în noua limbă liturgică, având menţionate glasul, tactul şi podobia model.

Textele diaconului Coresi s-au cântat pe modele de melodii şi înaintea lor au fost textele în limba slavonă, care pregătesc drumul ascendent lent spre afirmarea limbii române ca limbă liturgică. Anton Pann nu putea să nu sesizeze rolul manuscriselor bilingve, greco-româneşti cuprinzând fie numai texte, fie texte şi muzică, în biruinţa limbii române.

Gheorghe Ciobanu are în vedere o perspectivă mult mai amplă a procesului de românire, aducând în discuţie într-o notă bibliografică, faptul că „Anton Pann nu s-a mărginit numai la adaptarea melodiei greceşti la textul românesc, ci uneori a procedat şi invers, adică a căutat să «potrivească» unele cântări «la tonuri şi ritmi» – cum se exprimă el – cu cele greceşti", altfel spus „face traducerea textului din greceşte în româneşte, dar păstrează modelul grecesc în ceea ce priveşte numărul slabelor şi locul accentelor", astfel „muzica rămâne absolut neschimbată"[54].

Însuşi Pann aminteşte „potrivirea la ritm şi la tonuri" la unele cântări, prin eliminarea unor inflexiuni cromatice şi ritmuri improprii sensibilităţii româneşti, operaţiuni meticuloase numite cu precauţii: tălmăciri, traduceri, prelucrări, prefaceri, reformări, reluări, revederi, întocmiri, compuneri etc, nominalizări frecvente în tipăriturile sale muzicale.

Drumul spre activitatea de românire a cântărilor bisericeşti este susţinut şi dublat de cel al cunoaşterii culturii populare, aşa cum afirma în urmă cu un secol şi două decenii, un mare militant pentru promovarea culturii populare, G. Dem. Teodorescu, „Anton Pann ştiu să

[54] Gheorghe Ciobanu, *Studiu introductiv,* în *Anton Pann, Cântece de lume* [...], p. 84.

se identifice cu caracterul naţional şi să facă pentru instrucţiune mai mult, poate, de cât au făcut, în zeci de ani, sute de şcoale după dânsul”[55].

Aşa cum remarca acelaşi prim biograf al lui Anton Pann, G. Dem. Teodorescu, Anton Pann va rămâne „mai târziu singurul maestru al muzicei orientale, capabil să naţionalizeze cântările religioase şi să producă numeroase melodii profane”[56].

Înscrierea autorului *Bazului teoretic şi practic al muzicii bisericeşti* în frontul de românire a cântărilor bisericeşti este veche, aşa cum arată el însuşi în prefaţa la *Fabule şi istorioare*: „După ce am învăţat *Canoanele* şi ortografia acestui meşteşug, n-am zăbovit *a români* şi a lucra pe note cărţile cele mai trebuincioase, care sunt: *Anastasimatarul* serdarului Dionisie Fotino, *Doksastarul dimpreună cu Triodul şi Penticostarul, Heruvico-Chinonicarul, Catavasierul* şi altele multe, care, nedându-mi mâna să le tipăresc, şed pe fundul lăzii de vreo 20 de ani”[57].

Termenul *românire* revine în multe ale locuri în scrisul anton-pannesc, dovadă a preocupării sale constante pentru ceea ce strana românească avea neapărată nevoie, dar şi pentru apropierea ornamenticii de specificul exprimării muzicale. Aşa va scrie despre muzica *Noului Doxastar,* pe care „m-am sârguit a o români”[58]. La fel se întâmplă lucrurile cu *Irmologhiul* despre care ni se precizează din titlul că „este românit şi dat la lumină”[59].

Ce însemna „nedându-mi mâna să le tipăresc”? Tipărirea necesita o muncă grea, cu mari cheltuieli, la vremea la care o carte nu putea avea preţul celor din vremurile noastre. În afară de aceasta, lipsea instrumentarul necesar şi specialiştii. De aceea, psaltul trebuie să se îngrijească mai întâi de achiziţionarea unei tipografii, de creşterea unor meseriaşi specializaţi şi apoi de ceea numim astăzi obţinerea sponsorizării cărţilor prin găsirea de prenumeranţi recrutaţi din cele mai diverse medii. Isteţimea lui Pann a intrat în funcţie: echilibrarea financiară a cărţilor necesare, amintite mai sus se putea realiza şi prin acoperirea unor cheltuieli ale acestora din beneficiile broşurilor din *Spitalul amorului* şi ale celorlalte culegeri laice.

Din punctul de vedere al contribuţiei la formarea limbii române literare, numele lui Anton Pann trebuie aşezat în vecinătatea celui al

---

[55] Gheorghe Dem. Teodorescu, *Încercări critice asupra unor credinţe, datine şi moravuri ale poporului român*, Bucureşci, 1875, p. 88.

[56] idem, *Viaţa şi activitatea lui Anton Pann,* cu noţiuni despre istoricul muzicei orientale şi despre serdarul Dionisie Fotino, partea I, Tipografia Guttemberg Joseph Göbl, Bucureşci, 1893, p. 24.

[57] Anton Pann, *Fabule şi istorioare*, auzite şi versificate de..., Cartea întâia şi a do(u)ă, tipărirea întâi, Tipografia pitarului Constandin Pencovici, Bucureşci, 1841, p. 4.

[58] idem, *Noul Doksastar*..., tom I, Bucuresci, 1841, p. III.

[59] idem, *Irmologhiu sau Catavasier...,* Bucuresci, 1846.

diaconului Coresi, al mitropoliţilor Dosoftei, Varlaam, Antim Ivireanu, Veniamin Costache, al episcopilor Iosif de la Argeş şi Nectarie Frimu şi în marele front de tălmăcitori în limba română a cântărilor de strană: Filothei sin Agăi Jipei, Mihalache Moldovlahul, Iosif şi Visarion de la Neamţ, Macarie Ieromonahul etc.

Dacă psalţii generaţiei lui şi chiar şi unii din cele anterioare sunt în acelaşi timp dascăli de citire şi de cântări, „finul Pepelei" este dascăl de dascăli de cântări**,** formator de psalţi şi de profesori, cărora le serveşte ca model interpretările, tălmăcirile, „facerile" şi nu în ultimă instanţă elementele sale teoretice, care evidenţiază nu numai eforturile excepţionale dar şi reuşitele consemnabile de a găsi echivalente româneşti ale unor termeni din limba greacă, în care a fost scris imnografia bizantină creştină.

Fără îndoială că Anton Pann reprezintă în istoria muzicii bisericeşti nu numai un psalt şi un autor de cântări remarcabile, dar şi un teoretician dublat de un estetician remarcabil, realizatorul uneia dintre cele mai sugestive definiţii ale muzicii din epoca sa. După el, muzica este „ştiinţa melodiei şi a celor ce se ating de melodie [...] muzica este în lume totodată cu firea vieţuitoare. Ea este însuşi glasul şi cuvântul care l-a insuflat Dumnezeu în om, pentru că toată glăsuirea şi tot cuvântul este melodie firească şi prin urmare tot cuvântătorul este muzic, care din pornirea organului şi lovirea aerului prin gâtlej şi nări şi răsună glasul cu suişuri şi pogorâşuri şi îşi formează cuvântul mai puternic sau domol, patima trupului său".

În continuare, expunerea sa urmăreşte ambele tipuri de muzică:

❖ cea laică: „un muzic chibzuind cu băgare de seamă va cunoaşte că melodia glăsuită nu este decât plânsocuvântare cu care îşi descrie cinevaşi patimile sufleteşti şi trupeşti şi aşa izvorul şi formarea muzicii fără îndoială trebuie să fi fost de la Adam, omul cel dintâi, carele după greşala sa fiind izgonit din rai(u) a avut destulă materie de plânsocuvântare (precum o descriu sfinţii părinţii în troparele bisericeşti) şi care(le) cu plânsocuvântare (poate) ş-a descris jalea izgonirii înaintea fiilor şi nepoţilor săi"[60].

❖ cea religioasă: „Şi aceştia imitându-i ş-au putut forma mai multe moduri de plânsocuvântări, cu care apoi slăvea(u) pre Dumnezeu, îşi săvârşea(u) rugăciunile către Dânsul".

Concluzia esteticianului – teoretician: „cu muzica toată vârsta, toată viaţa şi toată fapta se împodobeşte şi se înfrumuseţează", ajutând la exprimarea patimilor, la împărtăşirea bucuriilor [...] cu un cuvânt cu cântare se năştea şi se îngropa precum vedem şi astăzi"[61].

---

[60] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşci...,* pp. X-XI.
[61] ibidem, p. X.

În concepţia sa, muzica e „de sine cinstită, de împăraţi pri(i)mită, de domni îmbrăţişată şi de Biserică binecuvântată”[62].

Tânărul psalt recunoaşte singur superioritatea noului sistem semiografic hrisantic, „fiind mai înlesnit metodul musicei şi chipul scrierii din apropiata înţelegere şi în mai luminată, aducându-se şi mulţi români, într-însul desăvârşindu-se, au început a tălmăci şi a români cărţi întregi şi a le preda prin şcoli publice, unde alergau a-şi da copiii neguţători însemnaţi, ca să înveţe cântarea bisericească. Şi mai vârtos, fiii nobililor, d-împreună cu învăţătura cărţii, trebuiau să înveţe şi muzica bisericească”[63].

Deoarece învăţarea noii semiografii se extindea chiar şi la „boieri de clasul întâi, care cunosc cântarea bisericească”, profesorul simte nevoia de a pune la îndemâna doritorilor o lucrare teoretică – *Bazul teoretic şi practic al musicei bisericeşci, sau gramatica melodică* – în care expune principalele elemente ale notaţiei. Căci – aşa cum scria în prefaţa *Noului Doxastar*:

„... ştiinţa e cinstită
Şi de obşte pri(i)mită
În tot globul pământesc;
De-mpăraţi pe tron s-aşează,
De domni se îmbrăţişează
Şi de toţi câţi o doresc...”[64]

Afirmaţia exagerată, cu toate dubiile ei, făcută la sfârşitul vieţii de către Moses Gaster, că „o singură carte se pare că a fost lucrată de dânsul, dacă şi aici nu s-a folosit de lucrările înaintaşilor săi, adică *Bazul teoretic şi practic*”, chiar dacă lasă rezerva că „o cercetare asupra activităţii sale în ceea ce priveşte cântările bisericeşti trebuie s-o lăsăm altora mai bine pregătiţi pentru o astfel de lucrare”[65], a făcut carieră, la o sesiune de comunicări organizată de Uniunea Compozitorilor în 1996, mulţi participanţi exprimându-şi marea surprindere la aflarea „noutăţii”, conform căreia lucrarea ar fi adaptarea unui izvor grecesc, idee ce fusese lansată în 1939, de George Breazul, muzicologul care vorbeşte despre „sursa grecească a *Bazului teoretic şi practic al muzicii bisericeşti”*, pe paginile următoare indicând drumul spre această sursă, sugerată de *Manuscrisul 3497 din fondul Bibliotecii Academiei Române,* a lui Ucenescu:*Βίβλος καλουμένι Εὐτέρπη* [...] *ἐξεγητέντων εἰς τὸ νέον τῆς Μυοσικῆς σύστημα παρὰ Θεοδὸρος Φοκεως καὶ Σταυραικη Βιζαντιου*

[62] ibidem, p. XIV.
[63] ibidem, pp. XXV-XXVII.
[64] Anton Pann, *Noul Doksastar...,* tom I, Bucuresci, 1841, p. VI.
[65] M. Gaster, *Introducere,* în Anton Pann, *Povestea vorbii,* ediţie nouă completă şi ilustrată, Scrisul Românesc, Craiova, 1936, p. LXV.

[...] – *Carte numită Evterpi, cuprinzând culegeri din cântece străine mai noi şi mai plăcute cu un adaos la sfârşit de câteva tragice neogreceşti, pe melodia otomană şi europeană, Aşezate pe noul sistem al muzicii de Theodor Fokaeos şi Stavrache Bizantion, cei mai buni muzicologi,* tipărită la Constantinopol, în 1830[66].

Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşci sau gramatica melodică este deschis de o prefaţă în care este precizat faptul că e concepută prin întrebări şi răspunsuri:

„În care cu întrebări şi la toate cu răspuns
Poate-nvăţa cu lesnire cel ş-în vârstă neajuns"

şi cuprinde – aşa cum precizează singur – anumite reguli ale scrierii şi citirii notaţiei muzicii bisericeşti, cu tălmăcirea „lucrării" fiecărui semn, reguli care „nici nu se scriseseră pân-atunci în limba românească, nici nu se predaseră în vreo şcoală, nici nu ştiuse cineva că are trebuinţă de asemenea reguli" şi-şi exprimă speranţa că „de acum înainte mulţi îşi vor îndrepta traducţiile şi scrierile şi vor cânta în biserici cântări bine întocmite şi aşezate după firea limbii româneşci."[67]

Bazul teoretic şi practic al musicei bisericeşci sau gramatica melodică este o sinteză, în 232 de pagini, aşa cum declară singur în dedicaţia către Mitropolit: „toate aceste reguli se coprind în această carte, pe care îndată după orânduirea mea în seminar, din porunca Înalt Prea Sfinţiei Voastre m-am apucat să o lucrez.

Şi culegând din scrierea dascălilor învăţaţi,
Ş'într-a muzicii sistemă de perfecţi mai lăudaţi,
Lesnirea şi uşurinţa regulilor am ales,
Lepădând şi cele grele şi-anevoie de-nţeles
Şi-ntocmii această carte, zisă ca celei greceşti,
Baz teoretic şi practic muzicii bisericeşti.

Explicaţiile teoretice asupra semnelor muzicale trebuie însoţite de „eczempluri, desluşiri şi despliciri" care să conducă la „al muzicii analis", la deprinderea ortografiei muzicale şi a regulilor de bază de compunere, îndeplinind condiţiile principiului legăturii teoriei cu practica şi precizând că asemenea „reguli pân-acuma la lumină nu s-au dat,/ Nici s-au scris în româneşte, nici de vr-unul s-au predat"[68].

Analiza lucrării evidenţiază căutările febrile ale autorului pentru a găsi echivalenţe ale denumirilor greceşti, unele dintre cele propuse fiind foarte sugestive, chiar dacă nu toate s-au impus. Se simte înţelegerea profesorală a problematicii puse în discuţie, tratarea sistematică a acesteia, fără neglijarea principiului accesibilităţii şi a simţului

[66] George Breazul, *Patrium Carmen...,* pp. 310-314.
[67] ibidem, p. XXXVII.
[68] ibidem, pp. VII-VIII.

componistic, cu respectarea particularităţilor glasurilor, evidente îndeosebi în cântările care pot folosi fiecare dintre cele opt.

În *Introducerea Bazului teoretic*, Pann explică prezenţa modurilor cromatice în muzica bizantină, prin influenţa persană exercitată asupra evreilor în perioada când erau „în robia Babilonului", la care se adaugă influenţa grecească, transmisă inclusiv asupra lui Ptolemeu Filadelful, „al doilea împărat al Egiptului, care s-au numit şi muzic [...] învăţând de la înţelepţii evreilor pe când în Egipt tradus-au Biblia, a împreunat într-una şi pe cele do(u)ă moduri de muzică persiană, întocmindu-le după orânduială". Lui Ptolemeu i se atribuie cele dintâi semne ale muzicii bizantine: isonul, oligonul şi epistroful, semne care „se afla(u) tonizate într-o carte numită *Tractat de muzică*" din biblioteca din Alexandria, „care cu nenumărate alte cărţi s-au ars de saracineni"[69].

Influenţa persană va fi dublată apoi prin „marele număr de creştini", care „s-au prins robi" în timpul împăratului bizantin Leon Isaurul (la începutul secolului al VIII-lea), printre care s-a numărat Cosma Asiritul, „care se trăgea din Persia, om înţelept şi învăţat în toată ştiinţa elinească, iar mai vârtos cu desăvârşită cunoştinţă în muzica persiană" şi tatăl Sfântului Ioan Damaschin[70].

După aceste consideraţii generale, autorul *Bazului teoretic şi practic* porneşte de la cele nouă muze ale vechilor elini, oprindu-se la perioada patristică, în care a fost eliminată muzica instrumentală, fiind „nepotrivită cu dumnezeieştile închinăciuni", s-au statornicit ehurile numite de el glasuri, s-au stabilit semnele de bază ale melodicii, şi regulile elementare gramaticale.

Înmulţirea epigonilor, numiţi plastic în introducerea, intitulată semnificativ, *Către iubitorii de muze*, Cucuzeli, Berecheţi, Neo-patroni, „mărginiţi fiind în gândire, se îngâmfează în puţina cunoştinţă şi în scurta lor idee asupra meşteşugului muzicii şi aşa nici pe alţii nu-i pot folosi, nici pe sine nu să învrednicesc de virtutea muzicii"[71] se constituie în pledoarii pentru o ornamentică simplă a muzicii de cult, în care orice întorsătură trebuie să fie în strânsă corelaţie cu textul pe care o însoţeşte.

Cartea îşi propune să explice toate semnele noii notaţii utile „spre lesnicioasa şi temeinica învăţătură asupra meşteşugului cântărilor bisericeşti", adăugând „ortografia tutulor tezurilor în compunerea melodi(e)i" şi promiţând, fără a o realiza în mod concret „comparaţia notelor europene cu semnele muzicii noastre, dimpreună cu sistema diapasonului"[72].

---

[69] ibidem, p. XXI.
[70] ibidem, p. XXI.
[71] ibidem, p. XIV.
[72] ibidem, p. XVI.

Nu putem şti de ce a renunţat la acest plan, sau de ce-l aminteşte, pentru că operaţia nu era uşoară şi mai ales nu erau condiţiile existenţei dublei notaţii, el însuşi mulţumindu-se să pomenească încercările insistente, fără succes, ale lui Agapie Paliermul de a introduce la Constantinopol sistemul muzical occidental.

Anumite elemente ajutătoare pentru iniţierea sa în sistemul muzicii europene ne furnizează George Breazul, care amintea despre discuţiile purtate cu arhimandritul Visarion, fondatorul *Horului ştabului oştirii* – aşa cum reiese din fişa purtând numărul 2051 din fondul George Breazul, aflat în Biblioteca Uniunii Compozitorilor şi muzicologilor, p. 14; *Bazul teoretic şi practic*, numit astfel deoarece îmbină elementele teoretice cu cele practice, împarte cele opt glasuri – numite ehuri, de la grecescul ihos – în două categorii: autentice şi plagale, precizând la fiecare cântare această încadrare. O analiză mai atentă a lucrării furnizează confirmări ale unor aserţiuni anterioare privind rosturile ehurilor şi ale ornamenticii.

Prima parte defineşte muzica, melodia, sunetele, scara glasului I, tonurile şi semitonurile, semnele vocalice, timpul, tactul şi paralaghia, cu mai multe exemple.

A doua parte explică semnele temporale de prelungire, diminuare şi combinate, pauzele, semnele ornamentale, alteraţiile, sistemul diapazonului, definirea ehurilor.

Cea de-a treia parte este rezervată ehurilor – glasurilor, pornind de la glasul I, urmând II, III, IV, V, VI, VII, VIII, cu reprezentarea scărilor, menţionarea formulelor de acordaj şi explicarea specificului fiecăruia dintre ele.

A patra parte a lucrării defineşte ftoralele, clasificarea celor optsprezece, distribuite astfel: 8 diatonice, 5 cromatice şi cinci enarmonice – la Macarie ultima categorie cuprindea doar două ftorale, mărturiile, cea de-a cincea explicând ce este *melopiia*, numită de el *melofacerea* sau *cântofacere,* care este definită ca meşteşugul de a glăsui melodia. Următoarea parte – a VI-a – se ocupă de ortografia semnelor, cu exemple concrete.

Niciunul dintre cunoscătorii lucrării nu au formulat nici-un fel de rezerve faţă de afirmaţia generalizată, după care *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti* reprezintă nu numai o lucrare ce a servit de model şi de element de referinţă următoarelor cărţi teoretice din secolele XIX şi XX, dar poate fi considerată chiar inegalată până astăzi. Poate nu ar fi lipsit de importanţă ca această apreciere să fie cunoscută şi de teoreticienii greci actuali, care încearcă o suprapoziţionare prin trimiterea şi specularea anumitor consideraţii ale teoreticienilor notaţiei cucuzeliene, care nu pot şi nu trebuie să fie aplicate la notaţia hrisantică. Argumentul cel mai convingător, din acest punct de vedere, ni-l oferă

cea mai recentă carte de teoria şi practica muzicii bisericeşti, în care sunt citate la locul cuvenit cele două lucrări anton-panneşti: *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti* şi *Prescurtare din Bazul muzicii bisericeşti şi din Anastasimatar*[73] şi sunt citate exemple reprezentative din creaţia sa, pentru exemplificarea unor elemente teoretice.

Anton Pann îşi exprima convingerea că multe subtilităţi ale „noii sistime" nu erau cunoscute cântăreţilor, fiindcă „nici n-au avut de unde să înveţe" asemenea elemente, cum ar fi *tactul mai pripit*, prezentat în contextul celorlalte tacturi ale muzicii psaltice[74].

În *Prescurtarea* la *Bazul muzicii bisericeşti* autorul introduce un tact nou: *citanic* sau *pripelnic*[75].

Dacă Macarie Ieromonahul respectă împărţirea lui Hrisant din lucrarea sa *Introducere în teoria şi practica muzicii bisericeşti* din 1821, în 68 de secţiuni, intervalele de secunde fiind de 7, 9 şi 12 secţiuni, Anton Pann împarte octava în 22 de subdiviziuni, tonurile fiind de 2, 3 şi 4 secţiuni, respectiv ton mai mic, ton mic şi ton mare, împărţire întâlnită în muzica indiană, în 22 de matras sau srutis. Nu se poate susţine că teoreticianul român ar fi cunoscut acest sistem, dar George Breazul se opreşte asupra părerii lui Dom Schwartz (pe care nu-l citează, preferând formularea «un cercetător apusean»)[76], care consideră sistemul „îndeajuns de precis şi mai clar"[77].

Studiind comparat *Theoreticonul* lui Macarie Ieromonahul şi *Bazul teoretic şi practic*, editorul celui dintâi, Titus Moisescu, semnalează faptul că cea de-a doua lucrare „este cea mai completă şi mai dezvoltată lucrare de teoria muzicii psaltice", având ca model gramatica lui Gheorghios Lesbiu din *Manuscrisul grecesc nr. 761 din Biblioteca Academiei*. În acelaşi timp, ni se semnalează faptul că cel de-al doilea „face deosebire între glas şi modul sau neamul ehului, idee preluată şi de alţi teoreticieni, însă fără a reuşi să dea o formulare clară şi a se păstra

---

[73] Georgios N. Konstantinou, *Teoria şi practica muzicii bisericeşti,* vol. I, traducere din limba greacă şi îngrijire ediţie de Adrian Sîrbu, Asociaţia Culturală Byzantion, Iaşi, 2010, p. 331.

[74] Anton Pann, *Irmologhiu Catavasier în care să coprind catavasiile sărbătorilor dumnezeieşti, asemănândele glasurilor şi douăzeci şi una docsologii, dat la lumină cu binecuvântarea sfinţitului arhipăstor şi mitropolit a toată Ungrovlahia, D. D. Nifon de...*, a doua ediţie, în tipografia lui Anton Pann, Bucuresci, 1854, p. I.

[75] idem, *Prescurtare din Bazul muzicii bisericeşci şi din Anastasimatar care se cântă grabnic şi zăbavnic. Compus şi dat la lumină cu binecuvântarea Înalt Prea Sfinţitului Arhiepiscop şi Mitropolit al Ungrovlahiei, Domnul Domn Neofit, cavaler al mai multor feluri de ordine, de* [...], *profesor de muzică bisericească în seminarul Sf(intei) Mitropolii*, Bucuresci, întru a sa tipografie de muzică bisericească, 1847, p. 10.

[76] Dom M. Schwartz, *Le chant écclesiastique byzantin de nos jours*, în „Idenikon" Belgique, tom XI, nr. 3/1934, p. 172.

[77] George Breazul, *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. I, ediţie îngrijită şi prefaţată de Vasile Tomescu, Editura Muzicală, Bucureşti, 1966, p. 272.

consecvent la această diferenţiere [...] corectează şi definitivează *general diez* şi *general ifes*", în locul termenilor greceşti preluaţi de Macarie fără a căuta corespondente în limba română: *ghennichi diesis* şi *ghennichi ifesis* şi propunând o structură a scărilor „mai bine organizată şi mai clară", ceea ce-i oferă un loc de frunte „în teoria muzicii psaltice"[78].

Cercetătorii care s-au aplecat asupra *Bazului teoretic şi practic* au neglijat lucrarea teoretică a lui Dionisie Fotino – *Didascalia teoretică şi practică a muzicii bisericeşti*, amintită de discipolul său[79], care avea incovenientul că explica vechea semiografie adaptată după „i(n)strumentul tambur şi cheman", lucrare pierdută, dar presupusă de unii cercetători a fi fost inspiratoarea lucrării teoretice a lui Anton Pann[80].

În anul 1999, bizantinologul Alexie Buzera sistematiza mai vechi materiale în favoarea ideii că „una din principalele surse documentare ale lui Anton Pann pentru traducerea şi redactarea cărţii cu acelaşi titlu" o constituie lucrarea lui Theodor Fokaeos, tipărită la Constantinopol în anul 1842[81].

Titlul lucrării lui Theodor Fokaeos:

ΚΡΗΠΙΣ τοῦ τεωρητικοῦ και πρακτικοῦ τῆς Εκκλησιαστικῆς Μουσικῆς. Συνταχθεῖσα, πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδαζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν νεέαν μέ θοδον, παρὰ τῶν τριῶν ἐνδόξων Μουσικοδιδασκάλων, ΚΥΡΙΟΥ ΧΡΥΣΑ ΝΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΠΡΟΥΣΣΗΣ ΚΥΡΙΟΥ ΓΡΙΓΟΡΙΟΥ ΠΡΟΤΟΨΑΛ ΤΟΥ ΤΗΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΜΕΓΑΛΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ, ΚΑΙ ΚΥΡΙΟΥ ΧΟΥΡ ΜΟΥΖΙΟΥ ΧΑΡΤΟΦΥΛΑΚΟΣ. Ἐκδεδομένη πρότερον μὲν διηγματικῶς παρὰ Παναγιώτου Πελοπίδου Νῦν δὲ αὖθις εἰς τύπον ἐκδοθεῖσα κατ'ἐρ ωταπόκρισιν, μετὰ προσθήκης πολλῶν ἑτέρων ἃ ναγκαιούντων τὰ μάλισ τα εἰς φιλολογικὴν γλῶσιν, Παρὰ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΠΑΠΑ ΠΑΡΑΣΧΟΥ ΦΩΚΑΕΩΣ – relevă respectarea lui în traducerea în limba română – *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti Alcătuit spre folosul celor ce-l studiază după metoda celor trei renumiţi muzicieni, domnul Hrisant, mitropolit de Prusa, domnul Grigore protopsalt al Marii Biserici a lui Hristos şi domnul Hurmuz Hartofilax, Editat mai întâi de probă de către Panaghiot Pelopidu, acum iarăşi s-au scos de sub tipar, prin întrebări şi răspunsuri, cu adaosul multor lucruri necesare cunoaşterii, de către Theodor papa Parashu Fokaeos*.

---

[78] Titus Moisescu, *Dascălul de cântări Macarie Ieromonahul*, în Macarie Ieromonahul, *Opere,* vol. I, *Theoreticon,* ediţie îngrijită, cu un studiu introductiv şi transliterare de Titus Moisescu, Editura Academiei, Bucureşti, 1976, pp. 24-25.

[79] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşci...*, p. XVII.

[80] Titus Moisescu, *Dascălul de cântări Macarie Ieromonahul* [...], p. 18.

[81] Alexie Buzera, *Cultura muzicală românească de tradiţie bizantină din sec. al XIX-lea,* Fundaţia Scrisul Românesc, Craiova, 1999, p. 39.

Autorul român extinde titlul, adăugând *gramatica melodică,* sintagmă ce devine titlul cu care apare cea de-a treia lucrare teoretică a dascălului seminarului bucureştean, renunţând la prima parte. Corelând varianta grecească cu cea românească se găsesc argumente ce confirmă ipoteza regretatului bizantinolog Alexie Buzera, care include între izvoarele lucrării româneşti şi varianta tipărită la Triest, în 1832, a lui Hrisant şi *Theoreticonul* lui Macarie, confirmându-se faptul că avem a face cu o lucrare de sinteză, cum afirmă însuşi autorul în versurile din finalul dedicaţiei, unde aminteşte „scrierea dascălilor învăţaţi" şi „perfect mai lăudaţi [...] într-a muzicii sistemă"[82].

Anton Pann adaugă dedicaţia către mitropolit, încheiată cu anumite concluzii versificate şi introducerea în istoria muzici bizantine în care include şi elemente de istorie românească, amintind nu numai principalii reprezentanţi ai muzicii bizantine în limba greacă, dar şi principalii exponenţi ai acestei muzici din ţara noastră: Mihalache Moldoveanul, Ianuarie Protosinghelul, Macarie Ieromonahul şi precizând existenţa unor „cântări alcătuite pe sistema veche în limba românească", păstrate în manuscrise anonime din mari mănăstiri: Căldăruşani, Cernica, Neamţul[83].

Îndrăzneala dascălului român se vede din primele pagini, acesta păstrând schemele scărilor muzicale, dar înlocuind cifrele secţiunilor: 7, 9, 12 din lucrarea inspiratoare cu 2, 3, 4 şi renunţând la multe exerciţii de paralaghie în favoarea prezentării detaliate şi mai sistematizate a semnelor vocalice şi inversând unele capitole din motive didactice. Autorul român are în vedere de la început formarea deprinderilor de caligrafie muzicală, insistând la început asupra modului de scriere corectă a semnelor, introducând capitole noi: despre armonie, despre simfonie şi făcând loc semnelor de alteraţie, diez şi ifes, urmate de „bazurile ehurilor", denumirile lor şi scara diapazonului, înaintea analizei structurilor glasurilor.

Aceste noutăţi determină şi o altă ordine a capitolelor celor două lucrări. Autorul insistă asupra fiecărui glas – *Pentru glas şi pentru modurile ehurilor* – asupra bazurilor ehurilor, asupra scării disdiapazon cu insistenţe „pentru neamurile ehurilor". După o prezentarea generală a problematicii glasurilor sunt prezentate pe rând toate cele opt scări cu precizarea particularităţilor ş cu sugerarea prin scheme a acestora, considerând esenţială intonarea fiecărei scări specificitatea ei.

Glasurile plagale sunt numite de Anton Pann *lăturaşe*, sugerând astfel învecinările dintre perechile de glasuri: I-V, II-VI, III-VII, IV-VIII şi la glasul VI procedează, la fel, la înlocuirea numărului de secţiuni: de:

[82] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşci...*, p. VII.
[83] ibidem, p. XXIX.

18, 12, 7, 3, cu 6, 4, 2, 1, oglindind o nouă concepţie despre glasurile cântărilor.

Partea a IV-a a Bazului românesc insistă asupra ftoralelor şi a scărilor care se formează cu ajutorul lor: cele cromatice: muştaar, nisabur şi cele enarmonice, sugerând distanţele dintre trepte cu scheme sugestive. Sunt elemente care ajută la sporirea expresivităţii unor cântări ce se desfăşoară în mai multe glasuri, învecinate sau îndepărtate.

Următoarea parte se ocupă de melopie, melofacere sau cântofacere, cu insistenţe asupra însuşirilor şi mijloacelor melofacerii pentru ca ultimele pagini să fie rezervate unui inventar de probleme teoretice şi practice, programate pe cei patru ani şi pe cele trei trimestre – *Metod sau urmare de învăţătură a muzicii bisericeşti, dupre cum să învaţă în seminarul Sfintei Mitropolii,* amintit mai sus şi care confirmă ceea ce enunţa în titlu: „predat în seminarul Sfintei Mitropolii".

De altfel, cei care s-au mirat de faptul că *Bazul teoretic* nu era o lucrare originală, cum s-a crezut până atunci, au omis un aspect foarte important: psaltul român nu putea la acea vreme să elaboreze o lucrare originală, atâta timp cât abia prindea rădăcini reforma hrisantică, încredinţată de patriarhia ecumenică unor profesionişti de înaltă clasă de la Constantinopol.

El s-a mulţumit cu traducerea şi adaptarea în limba română a numeroaselor elemente ce necesitau explicaţii suplimentare pentru tinerii români. Şi acestea nu au fost puţine: omologarea terminologiei, găsirea – şi inventarea, când nevoile o cereau – unor cuvinte adecvate şi inteligibile pentru învăţăceii români, crearea de exerciţii adecvate, cu texte în limba română şi completarea istoriei cu datele privitoare la psalţii români.

Printre cei mai importanţi termeni muzicali se numără:

❖ cei ce se referă la semnele numite vocalice: *ison – potrivit; oligon – puţin; chendima – împunsătură; petasti – zburător; ipsili – ascuţit; epistrof – întorcător; iporoi – curgător; elafron – uşurel; hamili – josu* etc;

❖ semnele temporale şi care definesc tacturile: *gorgon – grabnic; clasma – frângere; grabnic şi zăbavnic, alegătoare* ş. a.;

❖ unii termeni ornamentali: *psifiston = ton hotărât, endofon = glas înăuntru*;

❖ termenii ce se referă la glasuri: *ihos şi ihos plaghios – glas lăturaş; protovaris – întâiul greu*;

❖ în ultimele lucrări tipărite introduce termenii occidentali, însoţiţi şi ei de traduceri: *largo – pe larg; andante – mai domol, argon – îndoit; allegretto – iutişor, rezonabil, cu duioşie, domol şi dulce; la semnele ornamentale: psifiston – ton hotărât, omalon – neted, endofon – glas înăuntru* ş. a. m. d.;

❖ unele semne necesită explicaţii mai ample, cum e cazul antichenomei tradusă cu condră – deşertare, care „produce cu ton sunetul lui oligon, ca şi când ar deşerta, sau ar răsturna glasul, ardicându-l şi în condră întorcându-l treptat la locul său”[84]; sau omalonul, care „produce glasul alunecător şi neted, iar nu aspru şi puternic, adică pricinu(i)eşte un val în gâtlej cu oarecare ascuţime, repede crescând şi domol sau treptat descrescând”[85], ori varia numită grea, deoarece „produce cu greuime glasul caracterului care urmează după dânsa, încât să se osebească viiciunea caracterului şi din precedentul şi din următorul vocal”[86].

Marea noutate a psaltului român, amintită mai sus, o constituie înlocuirea împărţirii hrisantice a octavei în 68 secţiuni cu cea totalizând 22 de secţiuni.

Unul dintre cei mai proeminenţi teoreticieni ai muzicii, Victor Giuleanu, consacră o lucrare specială melodicii bizantine, luând în discuţie sfertul de ton, cu cele trei tipuri de tonuri: mare, mic şi mai mic, cele 22 secţiuni, raportându-le la cele cunoscute anterior, amintind şi „scara hindusă alcătuită tot din 22 de secţiuni denumite srutti, apoi conţinutul în microtonii de aceeaşi mărime ale maqâm-urilor turco-arabe *schur, nava, egah* şi *rast*”:

❖ octava bizantină după Euclide, preluată de elini – 36 secţiuni;

❖ octava lui Helmholtz – 54 secţiuni;

❖ octava unei comisii internaţionale din 1881 – 72 secţiuni;

❖ octava lui Hrisant de Madyt – 68 secţiuni[87] şi incluzând între exemple cântări ale eminentului psalt şi teoretician român.

Metodul sau urmare de învăţătură a muzicii bisericeşti, dupre cum să învaţă în seminarul Sfintei Mitropolii este, la fel un capitol inedit şi el vizează evoluţia celor ce învaţă de la intrarea în şcoală până la absolvire. „La intrarea în seminar [...] şcolarii să vor alege câte unul prin glasometru (diapazon – nota îmi aparţine) puindu-se să glăsuiască tonurile scării diatonice cu litera a”[88] şi urmează ceea ce astăzi numim conţinuturile teoretice care vor face obiectul profesorului Anton Pann, ele relevând principiile şi metodele didactice avute în vedere.

Analiza amănunţită a relaţiilor *Bazului teoretic şi practic al muzicii bisericeşti* cu lucrările teoretice aparţinând lui Hrisant, lui Fokaeos şi lui Macarie Ieromonahul se dovedeşte convingătoare pentru a urmări raportul de fidelitate şi de originalitate a autorului român, cum afirma

---

[84] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşci...*, p. 58.
[85] ibidem, p. 56.
[86] ibidem, p. 55.
[87] Victor Giuleanu, *Melodica bizantină*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981, pp. 42-43.
[88] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşci...*, p. 211.

acelaşi bizantinolog craiovean Alexie Buzera[89], corelând afirmaţiile autorului român din paginile introductive cu faptul că în 1842 a devenit profesor la seminar, în locul decedatului Costache Chiosea.

Din titlu suntem preveniţi că elementele teoretice prezentate au fost „predate în seminarul Sfintei Mitropolii" şi în dedicaţia către mitropolitul care a dat binecuvântarea tipăririi evidenţiază necesitatea şcolarilor de a avea „cărţi metodice şi bine întocmite". În dedicaţia pentru mitropolit, el menţionează scrierile „dascălilor învăţaţi/ Şi-ntr-a muzici sistemă de perfecţi mai lăudaţi" şi precizează respectarea titlului original: *„Bazul teoretic şi practic Muzicii bisericeşti"*.

Lucrarea a fost retipărită în anul 1897 de cei doi corifei ai şcolii buzoiene şi reprezentanţi de marcă ai muzicii bisericeşti, Neagu Ionescu şi Nicolae Severeanu, cu titlul de *Gramatica musicii bisericeşti* „aranjată tot după A. Pann", găsind-o, împreună cu *Irmologhionul* aceluiaşi autor şi cu *Anastasimatarul* lui Macarie printre, „cele mai nimerite pentru a învăţa cineva muzica bisericească"[90]. În acelaşi an, cei doi muzicieni buzoieni vor integra *Gramatica musicii bisericeşti,* „aranjată tot după A. Pann", într-un masiv volum, găsind-o, împreună cu a aceluiaşi autor şi cu cea a lui Macarie, „cele mai nimerite pentru a învăţa cineva muzica bisericească"[91], în felul acesta asigurându-se transferarea teoriilor lui Pann privind glasurile şi ornamentaţia în secolul următor.

Era o retipărire a *Gramaticii Anastasimatarului şi Irmologhionului,* carte publicată de Neagu Ionescu şi I. Sburlan „întocma dupe cele tipărite în Episcopia Buzăului în 1856", din anul 1875, realizată tot la Buzău. Lucrarea a folosit ca principală sursă bibliografică pentru cartea lui Grigore Panţiru, *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*[92], în care sunt citate anumite explicaţii expresive, cum ar fi cele referitoare la semnele ornamentale sau cele trei scări mixte ale glasului VI, asimilarea scării protovaris cu o variantă a glasului I şi mai multe dintre creaţiile autorului din *Noul Doxastar*.

În materie de glasuri, el va introduce împărţirea celor opt ehuri în două categorii: *ihos şi ihos plaghios – glas şi glas lăturaş* şi se remarcă în creaţia sa o utilizare a unor modulaţii expresive, lui datorându-i-se

---

[89] Alexie Buzera, *Cultura muzicală românească de tradiţie bizantină* [...], pp. 39-42.

[90] Neagu Ionescu, *Gramatica muzicii bisericeşti,* aranjată după a răposatului Anton Pann, a treia oară tipărită şi modificată, Bucureşti, 1897.

[91] *Anastasimatarul, Irmologhionul şi Gramatica musicii bisericeşti retipărite în zilele Prea Înălţatului nostru Domn Carol I, regele României, cu binecuvântarea Prea Sânţiei Sale Părintele Episcop al Eparchiei Buzău, D. D. Dionisie II Climescu şi cu aprobarea Sântului Sinod al Bisericii Autocefale Române* [...] *sub derigearea, controlul şi cu spesele cântăreţilor episcopiei Buzău, Neagu Ionescu şi Nae Severeanu*, Tipo-litografia cărţilor bisericeşti, Bucureşti, 1897, p. 3.

[92] Grigore Panţiru, *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1971, p. 305.

introducerea în muzica bizantină a unor moduri specifice muzicii populare româneşti, cum este celebra scară hisar din binecunoscuta *Doxologie,* scrisă într-un mod minor cu treapta a IV – a urcată. El foloseşte pentru prima dată în muzica de strană paralelismul major – minor frecvent în practica populară românească şi care domină capodopera sa, *Tatăl nostru*.

În *Mica gramatică* autorul generalizează termenul de *glas,* care în lucrările teoretice anterioare alterna cu *eh*.

Cele mai multe dintre cântările sale de strană în limba română vor fi tipărite în antologii, care vor rămâne multă vreme şi în timpurile noastre lucrări de referinţă, ele, cântările, înlocuindu-le pe cele greceşti multiplicate prin elevii şcolilor de cântăreţi şi ai seminariilor, copişti şi transmiţători din generaţie în generaţie a valorosului patrimoniu muzical. El simte nevoia cântărilor în limba română, deoarece – aşa cum citim în „dedicaţiunea" *Bazului teoretic şi practic al muzicii bisericeşti* – „după mutarea din viaţa aceasta a părintelui Macarie (1836 – nota îmi aparţine) nu s-a orânduit nici-un tălmăcitor de cântări, nici s-a arătat vreunul ca să ceară a se însărcina cu această slujbă, ce rari oameni o pot îndeplini"[93], trecând la completarea repertoriului liturgic necesar stranei româneşti, putându-se afirma că, dacă Macarie deschide drumul tipăriturilor cuprinzând cântări bisericeşti în limba română în special pentru slujbe mănăstireşti, privegheri, vecernii, utrenii, Pann va completa repertoriul necesar bisericilor obişnuite, cu insistenţe asupra celor necesare celor trei liturghii ortodoxe, fără a exclude cântările ample: catavasii, doxologii, polielee, cântări pentru Postul Mare ş.a.m.d.

Pe plan teoretic, Pann se întâlneşte cu contemporanul său mai vârstnic, Macarie Ieromonahul, care se referea şi el la acelaşi fenomen, dar în practică cel dintâi îl depăşeşte: „Întru toate protimisând înfiinţarea cuvântului, pentru că de a pune însuşi acele semne pe un cuvânt care vine îndoit mai lung sau mai scurt decât cel grecesc, iaste dobitocie, pentru că la dânşii aşa vine tonul cuvântului şi aşa să scrie, iar unde şi la dânşii multe nu se potrivesc după podobie, alcătuirea se face asupra tonului cuvântului iar nu după curgerea melodiei"[94].

Citând referirile autorului *Bazului teoretic şi practic* la acele „tranziţiuni potrivite cuvintelor sau textului", ori de câte ori cântă: Cerul, pământul, iadul, Învierea ori pasiunile sufletului", Nifon Ploeşteanu citează ca exemple anumite figuri melodice sesizate la discipolii săi, Fotino şi Efesiu: „Cu întunecare, pogoară în cele mai de jos ale pământului; cu laudă, ridică pe strămoşul Adam, din cămările iadului şi desfătările raiului, cu glas triumfător, cântă biruinţa Atotputernicului; şi

[93] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşci...*, p. III.
[94] Macarie Ieromonahul, *Irmologhion sau Catavasier(iu) musicesc*....,Viena, 1823, p. VI.

astfel emulează sufletele auditorilor, schimbându-le duhul, din gânditor şi umilit, în întăritor şi desfătător”[95].

Intrarea în drepturile legitime a limbii române în serviciile de cult nu s-a realizat de la sine. A fost nevoie de eforturi serioase, de traduceri de texte, de adaptări, dar – pe plan muzical – mai ales de priceperea particularităţilor limbii şi de sincronizarea cu melodiile tradiţionale. Pentru aceasta era nevoie de Anton Pann, care s-a dovedit un foarte bun cunoscător al elementelor specifice ale limbii dar şi al muzicii de cult, pe care o ştia şi în limba originală – greaca ecleziastică. Toate aceste calităţi ale psaltului pot fi valorificate în noul curent ce lăsa liber avântul cântărilor bizantine în noua semiografie în limba română.

Trebuie reamintit faptul că un domeniu neglijat din amplul proces de românire desfăşurat consecvent de Anton Pann este cel al creării unei terminologii specifice, în frunte cu însuşi cuvântul sub a cărui deviză a lucrat întreaga sa viaţă şi pentru care merită recunoştinţa tuturor urmaşilor ce dispun astăzi de zestrea necesară stranei româneşti. Poate fi făcută, fără rezerve, afirmaţia că dotarea şi pregătirea literară a psaltului şi mai ales simţul limbii române i-au permis crearea celei mai plastice terminologii de specialitate, în condiţiile în care ponderea acestei terminologii era grecească sau slavă, în multe cazuri ajungându-se la fenomenul de trilingvism. Cel mai întâlnit exemplu în cărţile sale îl constituie *luminânda,* termen care circulă în vreme şi chiar şi în cărţile tipărite de Anton Pann şi cu echivalentul grecesc – *exapostilarie* – şi cu cel slavon – *sfetealnă – sfetilnă*. Nu trebuie ignorat faptul că el încearcă păstrarea echivalentelor greceşti doar ca elemente de referinţă pentru anumiţi cântăreţi. Dacă pentru noul termen *asemănândă* el păstrează şi echivalentul slavon *podobie,* care s-a menţinut şi mai târziu în limbă, în catavasii înlocuieşte definitiv termenul de *pesnă* cu cel de *cântare*. Este perioada în care psaltul muntean îşi dă mâna cu ierarhul moldovean, Veniamin Costache, care îşi înscrie numele la loc de cinste în crearea de termeni româneşti pentru echivalentele greceşti şi slavone[96].

Din *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti* şi din creaţia sa se deduce faptul că Pann este primul teoretician şi practician care nu se limitează la cele opt glasuri, incluzând alături de acestea şi variantele: varis, protovaris, agem, suzinaki etc, dar şi moduri şi intonaţii specifice muzicii româneşti, cum ar fi cunoscutul doric cu treapta a IV – a urcată,

---

[95] Nifon Ploeşteanu, *Carte de musică bisericească de psaltichie şi pe note liniare* [...], p. 65.

[96] Vasile Vasile, *Veniamin Costache (1768-1846) – promotor al muzicii în ţara noastră*: în „Teologie şi viaţă”, Iaşi, Serie nouă, An V (LXXI), nr. 1-2, ianuarie-martie 1995, pp. 139-161.

celebra scară hisar, în care se desfăşoară unele dintre cele mai expresive pagini anton-panneşti – doxologia ce poartă acest nume.

Nu sunt lipsite de interes caracterizările fiecăruia dintre cele opt glasuri, numite de el ehuri, descrieri făcute în *Anastasimatar* şi din care se deduce apropierea psaltului de ethosul glasurilor bizantine, apropiere necunoscută până în prezent la un alt teoretician al acestei muzici:

- ehul I – „cu dulceaţă producând [...] tonurile melodiei";
- ehul II – „cu duioasă melodie";
- ehul III – „cam gărgăunos, dar însă este eroic şi dulce, armonios";
- ehul IV – „'n pornire dând ton viu şi luminat, urmează mai panegiric, cu dulceaţă'mpreunat";
- ehul V – „păşind dulce, 'mbunător şi, mai mult în rugi şi'n plângeri, face pe umilitor";
- ehul VI – „dând lui Dumnezeu mărire";
- ehul VII – „ehul greu, având tonul, greu şi simplu s-a numit, dar însă şi melodia-i se declină felurit";
- ehul VIII – „fiind în tonul major, ca un'după al său merit merge-n urma tutulor".

Dependent de teoria grecească a glasurilor, cum se vor dovedi toţi teoreticienii muzicii bizantine, până la Victor Giuleanu, Pann nu sesizează faptul că glasurile mici (I-IV) nu sunt octaviante, ele fiind înţelese mai uşor prin raportările la scările pentatonice din folclor, cu deosebirea că anumite cântări bizantine se pot extinde în glasul *plagal – lăturaş* – cum inspirat îi spune autorul *Bazului teoretic şi practic al muzicii bisericeşti*. Raportând repertoriul „românit" de Macarie Ieromonahul şi Anton Pann, muzicologii şi bizantinologii au reliefat superioritatea celui aparţinând celui din urmă[97]. La rândul său, bizantinologul Nicu Moldoveanu găseşte că „rezultatele muncii acestuia (Anton Pann, *n.n.*) sunt mai bogate decât ale lui Macarie, în primul rând, datorită faptului că, trăind mai mult în secolul al XIX-lea, (deşi îi supravieţuieşte doar optsprezece ani – nota îmi aparţine) a parcurs vremuri mai prielnice artei pe care o servea, dar şi talentului şi sistemului său de adaptare la gustul oamenilor în mijlocul cărora trăia"[98] adăugând peste câteva pagini faptul că Pann „nu a căutat să fie prea fidel melodiilor greceşti originale", urmărind o frază „corectă, cu un ambitus mai larg, prozodică şi peste toate acestea mai mult influenţată de folclor"[99].

---

[97] Gheorghe Ciobanu, op. cit., p. 339.
[98] Nicu Moldoveanu, *Istoria muzicii bisericeşti la români,* Editura Basilica a Patriarhiei Române, Bucureşti, 2010, p. 79.
[99] ibidem, pp. 81-82.

Cercetătorii şi practicanţii cântului bisericesc au reţinut că din vasta creaţie a psaltului au rămas în viaţa de cult multe cântări, ce poartă amprente definitorii pentru stilul componistic al lui Anton Pann: antifoane, heruvice, axioane, duminicale şi la Liturghia Sfântului Vasile, răspunsuri, *Crezul, Tatăl nostru*, polielee, doxologii etc., multe întâlnite în antologiile reprezentative ce au urmat trecerii în eternitate a creatorului. Preluând cele trei categorii de cântări „românite" – aşa cum le-a stabilit Gheorghe Ciobanu, traduceri care păstrează neschimbată linia melodică din limba greacă, adaptări melodice la spiritul limbii române şi creaţii originale în limba română, muzicologul Octavian Lazăr Cosma scrie că „ele evidenţiază mersul gradat al „românirii", care a început prin modificarea textului, apoi prin modificarea desenului melodic, ca apoi să se recurgă la creaţii originale"[100].

Legăturile sale cu tradiţia şi cu ceea ce a urmat după el a fost foarte sintetic prezentat de unul dintre biografii săi, care consideră că autorul celui dintâi *Heruvico-Chinonicar* în limba română „n-a lăsat sub nici o formă să se piardă comoara plină de farmec şi de bogăţie a psaltichiei. A muncit o viaţă întreagă să adune cântările vestiţilor dascăli", pe care „le-a tălmăcit şi le-a potrivit cu iscusinţă pentru graiul nostru pe ifosul vechi naţional"[101].

Anton Pann's Views Regarding the Modes and Musical Ornamentation

ABSTRACT

The Chrisantic reform has established, among other things, the division of the eighth into 68 elements, as the musician Hrisant de Madyt had anticipated. The Byzantine eighth according to Euclid and adopted by the Greeks had 36 elements, while Helmholtz's eighth had 54. Eventually, an international committee decided the division of the eighth into 72 in 1881. Anton Pann replaced the division of the eighth into 68 elements with that of 22 elements; the seconds consisted of 2, 3 and 4 elements which he called: *ton mic, ton mare, ton şi mai mare (small/low ton, high/large ton and larger/higher ton).*

In terms of modes, he will introduce the division of the eight achos into the two categories *ihos şi ihos plaghios* and we can remark on the use in his creation of expressive modulations; we owe him the

[100] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti,* vol. III, Editura Muzicală, Bucureşti, 1975, p. 139.
[101] Nicu Moldoveanu, op. cit., p. 83.

introduction in the Byzantine music of certain modes which are specific of Romanian folk music, such as the famous *hisar* scale in the well-known Doxology, composed in a Dorian mode with the fourth degree which is raised. He is the first to use the major – minor parallel scales in psaltic music, frequently occurring in Romanian folk music.

He will also introduce the oriental scales in religious music in Romanian: *muştaar*, *nisabur* and the *enharmonique*, especially the *protovaris – întâiul greu*, which was awarded certain weigh.

The ornamentation in Anton Pann's music is characterized by simplicity and the elimination of the melismes which did not play a significant role and he takes into account a certain specific expressiveness illustrated by the Romanian terms of which some were invented by him: *grabnic şi zăbavnic*. The Western terms suggest new manners of adapting the ornamentation; he introduced certain specific terms and their Romanian translation: *largo – pe larg, andante – mai domol, argon – îndoit, allegretto – iutişor, domol şi dulce*; he also found in Romanian equivalent terms for the ornamentation signs: *psifiston – ton hotărât, omalon – neted, endofon – glas înăuntru* a.s.o.

Bibliografie selectivă

Arghezi Tudor, *Anton Pann* în: „Viaţa Românească", Bucureşti, An VII, nr. 11, noiembrie 1954, pp. 153-155.

Barbu-Bucur Sebastian, *Anton Pann – Clasic al muzicii psaltice româneşti 200 de ani de la naşterea sa,* în: „Muzica", Bucureşti, An X, nr. 1 (37), ianuarie-martie 1999, pp. 119-122.

Buzera Alexie, *Cultura muzicală românească de tradiţie bizantină din sec. al XIX-lea,* Fundaţia Scrisul Românesc, Craiova, 1999.

Ciobanu Gheorghe, *Anton Pann şi „românirea" cântărilor bisericeşti*, în: „Biserica Ortodoxă Română", Bucureşti, An LXXXVII, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1969, pp. 1154-1160.

Ciobanu Gheorghe, *Muzica instrumentală, vocală şi psaltică din secolele XVI-XIX,* în seria *Izvoare ale muzicii româneşti,* vol. 2, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978.

Cosma Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii româneşti,* vol. III, Editura Muzicală, Bucureşti, 1975.

Cosma Viorel, *Muzicieni din România* Lexicon bibliografic, vol. VII (N-O-P), Editura Muzicală, Bucureşti, 2004.

Giuleanu Victor, *Melodica bizantină*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981.

Iorga Nicolae, *Oameni care au fost Amintiri şi comemorări*, Tipografia Neamul Românesc, Vălenii de Munte, 1911.

Macarie Ieromonahul, Irmologhion sau Catavasier musicesc, Kirio Kir Veniamin, Viena, 1823.

Moisescu Titus, *Dascălul de cântări Macarie Ieromonahul*, în Macarie Ieromonahul, *Opere,* vol. I, *Theoreticon,* ediţie îngrijită, cu un studiu introductiv şi transliterare de Titus Moisescu, Editura Academiei, Bucureşti, 1976.

Moisescu Titus, *Anton Pann – personalitate complexă a culturii româneşti* (1796-1854), în „Studii şi cercetări de istoria artei", seria Teatru – Muzică – Cinematografie, tom 43, Bucureşti, 1996.

Moldoveanu Nicu, *Istoria muzicii bisericeşti la români,* Editura Basilica a Patriarhiei Române, Bucureşti, 2010.

Pann Anton, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşci sau gramatica melodică*, Bucureşti, 1845.

Pann Anton, *Heruvico-Chinonicar,* Tipografia Anton Pann, Bucureşti, 1846.

Pann Anton, *Sfânta Liturghie a Marelui Vasile,* Tipografia Anton Pann, Bucureşti, 1854.

Panţiru Grigore, *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1971.

Ploeşteanu Nifon, *Carte de musică bisericească de psaltichie şi pe note liniare, pentru trei voci*, Joseph Göbl, Bucureşti, 1902.

Popescu Nicolae M., *Viaţa şi activitatea dascălului de cântări Macarie Ieromonahul*, Bucureşti, 1908.

Popescu-Pasărea Ion, *Rolul lui Anton Pann în muzica bisericească;* în „Cultura", Bucureşti, An XX, nr. 5-6, mai-iunie 1930.

Teodorescu Gheorghe Dem, *Încercări critice asupra unor credinţe, datine şi moravuri ale poporului român*, Bucureşci, 1875.

Vasile Vasile, *Concepţia Sf. Niceta de Remesiana, privind rolul muzicii în viaţa religioasă,* în „Byzantion", vol. II, Academia de Arte „George Enescu", Iaşi, 1996, pp. 37-43.

Vasile Vasile, *Macarie Ieromonahul şi Anton Pann – două destine diferite pe un drum comun*, în: *Studii şi Cercetări de Istoria Artei*, seria Teatru – Muzică – Cinematografie, tom 44, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1997.

Vasile Vasile, *Semnificaţii spirituale şi culturale ale procesului de românire a muzicii bisericeşti*, în „Akademos" – Cercetări de muzicologie, nr. 2 b, 1997, pp. 105-111.

Vasile Vasile, *Nectarie Frimu – figură reprezentativă a muzicii româneşti*, în „Cronica Episcopiei Huşilor", vol. VI, Editura Episcopiei Huşilor, Roman, 2000, pp. 486-533.

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

Ornamentica în cântarea bisericească de tradiţie bizantină din Transilvania. Stihirile de la Vecernie la *Doamne strigat-am*, glas 5

Pr. VASILE GRĂJDIAN

Cântarea liturgică tradiţională în Biserica Ortodoxă Română îşi are rădăcinile în cultura muzicală bizantină[1] şi aceasta este valabil şi pentru variantele regionale de cântare bisericească românească, la structurarea cărora au mai contribuit de-a lungul istoriei şi o serie de alte influenţe, inclusiv cele de factură folclorică[2].

Proiectul de *Cercetare sistematică şi valorificare a tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*, desfăşurat în cadrul Universităţii „Lucian Blaga" din Sibiu, între anii 2002-2004[3], a permis realizarea unei arhive de înregistrări audio ale cca. 100 de cântăreţi bisericeşti, majoritatea din Protopopiatele Sibiu, Sălişte şi Agnita ale Arhiepiscopiei Sibiului[4].

Chiar şi o parcurgere sumară a materialului audio înregistrat dezvăluie o mare bogăţie a variantelor melodice orale cu circulaţie în Sudul Transilvaniei (în protopopiatele amintite), care aşteaptă încă o cercetare amănunţită, menită să pună în lumină caracteristicile unei arte complexe şi subtile. Pe de altă parte, pentru această zonă a României, raportarea cântării bisericeşti – cel puţin în principiu, sau declarativ – se face vis-à-vis de cartea de *Cântări bisericeşti* publicată în anul 1890 la Viena de către Pr. Dimitrie Cunţan (1837-1910) din Sibiu[5].

---

[1] Gheorghe Ciobanu, *Raportul dintre muzica liturgică românească şi muzica bizantină*, în „Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol. II, Editura Muzicală, Bucureşti, 1979, p. 268: „muzica liturgică românească, cu toată varietatea ei regională, are la bază muzica bizantină".

[2] Gheorghe Şoima, *Muzica bisericească şi laică în Institutul Teologic din Sibiu*, în „Mitropolia Ardealului", vol. VI, 1961, nr. 11-12, p. 798.

[3] Granturile MEC(T)-CNCSIS (Ministerul Educaţiei şi Cercetării/şi Tineretului – Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice din Învăţământul Superior) nr.290/2002 şi nr.368/2003 şi 2004.

[4] DVD-ul cuprinzând Arhiva comprimată se află în lucrarea Pr. prof. dr. Vasile Grăjdian, Pr. lect drd. Sorin Dobre, prep. ing. Corina Grecu, Bibliotecar-Arhivist ing. Iuliana Streza, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei – Cântarea tradiţională de strană în bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*, Editura Universităţii „Lucian Blaga", 2007, p. 464.

[5] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci – după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la seminarul „andreian" arhidiecesan*, Sibiu, ed. I, 1890, Editura autorului (tipărită la

În cadrul acestor parametri menţionaţi, prezentul studiu încearcă să pună în evidenţă o serie de aspecte ale ornamenticii în cântarea bisericească de tradiţie bizantină din sudul Transilvaniei, pentru cazul particular al *Stihirilor de la Vecernie la* „Doamne strigat-am”*, glasul 5*.

Aspecte metodologice

Pentru atingerea scopurilor propuse, din punct de vedere metodologic, am optat pentru o metodă asemănătoare celei folosite într-un studiu anterior, referitor la variante orale actuale din Ardeal ale *Irmosului Învierii*[6]*.* Este vorba despre punerea în paralel (pe portative suprapuse) a mai multor versiuni ale aceleiaşi cântări - în cazul nostru prima stihiră de la „Doamne strigat-am” pe glasul 5 – pornind de la o variantă de referinţă, aşa cum este cea a lui Dimitrie Cunţan de la 1890[7] şi mergând către variante din ce în ce mai depărtate de aceasta, din punctul de vedere al structurii melodice. Desigur, conform celor anunţate deja în titlu, domeniul de preocupare îl constituie îndeosebi aspectele de *ornamentaţie* melodică a variantelor avute în vedere.

În Arhiva proiectului de cercetare menţionat (*Cercetare sistematică şi valorificare a tezaurului de oralitate...)* există înregistrările a 54 de cântăreţi bisericeşti ardeleni pentru Stihirile de la „Doamne strigat-am” pe glasul 5 – lista acestora este redată în *Anexa 1*[8]. Fiind vorba despre un număr foarte mare, dificil de procesat analitic în cadrul unui studiu relativ redus ca dimensiune, am procedat la selectarea unui număr de doar 8 variante, pentru a fi observate în paralel. Criteriul selecţiei a fost acela al unei suficiente ilustrări a gradului diferit de ornamentare, într-o prezentare progresivă (a complexităţii ornamentării) în raport cu textul melodic al lui Dimitrie Cunţan, de la cele mai simple, mai puţin ornamentate, la cele mai complexe ornamental. Intenţia de ilustrare a modalităţilor de

---

„Imprimăria de musicalii Jos.Eberle şi Co.”, Viena, VII); ediţiile ulterioare care păstează neschimbat textul melodic sunt: ed. III, 1932, Institutul de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A. Şi ed. IV, 1943, Tiparul Institutului de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A., Sibiu.

[6] Pr. Vasile Grăjdian, *Irmosul Învierii în variante orale actuale ale cântării bisericeşti de strană din Ardeal*, studiu prezentat în cadrul celui de *Al 10-lea congres internaţional de muzică bizantină*, Iaşi, 12-15 mai 2003, publicat în „Acta Musicae Byzantinae”, Iaşi, Vol.VII, 2004, pp. 137-156; republicat într-o formă extinsă în vol. Pr. prof. dr. Vasile Grăjdian, Pr. lect. drd. Sorin Dobre, prep. Ing. Corina Grecu, Bibliotecar-Arhivist ing. Iuliana Streza, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei...*, pp. 128-186.

[7] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci...*, p. 20.

[8] Reprodusă după Pr. lect. drd. Sorin Dobre, prep. Ing. Corina Grecu, Bibliotecar-Arhivist ing. Iuliana Streza, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei...*, pp. 389-390.

ornamentare sperăm să nu fi fost în nici un fel afectată de probabila şi inevitabila subiectivitate a selecţiilor – determinate de preferinţele personale ale celui care a efectuat selecţia. Dar, pentru a folosi o imagine plastică, este vorba despre pietre de mare preţ între mult mai multe pietre de mare preţ, între care oricare ar fi fost alese, acestea le reprezintă şi pe cele care, pentru moment, au fost lăsate deoparte.

Cele 8 înregistrări selectate sunt marcate prin îngroşare (bold) in lista din Anexa 1.

În continuare, Anexa 2 prezintă punerea propriu-zisă în paralel a variantelor primei Stihiri de la „Doamne strigat-am", pe glasul 5. Primele două portative (1-2) cuprind versiunile ce au devenit oarecum de referinţă prin publicarea lor în cărţi de cântări: cea deja menţionată a lui Dimitrie Cunţan[9], la care se adaugă şi cea consemnată în *Cartea de cântări* din 1925 a echipei conduse de Timotei Popovici[10], care este importantă măcar prin faptul că atrăgea atenţia, la vremea respectivă, asupra existenţei şi a altor posibile variante de cântare, eventual la fel de îndreptăţite la întrebuinţarea lor în cadrul cântării tradiţionale de strană din Transilvania. Faptul că această ediţie s-a bucurat de o mai slabă primire, poate explica eventual de ce în ediţiile următoare ale *Cărţii de cântări* a lui Dimitrie Cunţan, chiar dacă publicate de acelaşi Timotei Popovici[11], se revine la textul muzical al primei ediţii, cea de la 1890.

Diferenţele melodice sunt încă relativ reduse între primele variante. Aceste diferenţe am convenit să fie marcate prin două feluri de „încercuiri": cele *dreptunghiulare* privesc mai ales modificările melodiei „principale", iar cele *rotunde* (*/ovale*) se referă efectiv la aspectele de ornamentaţie melodică. Aceste două feluri de marcări vor fi folosite şi pentru celelalte variante melodice (orale), transcrise în portativele următoare. Se va mai adaugă o modalitate intermediară de marcare, cea *dreptunghiulară cu colţurile rotunde*, necesară acolo unde, după cum vom vedea, *ornamentaţiile* melodice deosebit de bogate ajung *să*

---

[9] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci...*, p. 20.

[10] Timotei Popovici, Candid Popa, Aurel Popovici, *Cântările bisericeşti* după melodiile celor opt glasuri ale Sf. Biserici Ortodoxe culese, puse pe note şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, profesor la seminarul andreian arhidiecezan din Sibiu, Ediţia a II-a, revăzută şi augmentată, publicată de consistoriul arhidiecezan, Sibiu, 1925, p. 11.

[11] *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri, ale sfintei biserici ortodoxe române, culese şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, fost profesor la Seminarul Andreian din Sibiu,* Ediţia a III-a, din autorisaţia bisericii îngrijită de Timotei Popovici; preot, profesor de muzică la şcoala normală Andreiu Şaguna şi dir. corului mitropoliei, Sibiu, 1932, (tipărită la) Institutul de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A.; *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri, culese şi întâi publicate în 1890 de Dimitrie Cunţanu, fost profesor la Seminarul Andreian din Sibiu,* Ediţia a IV-a, îngrijită de Timotei Popovici, fost profesor de muzică la Seminarul Andreian, Krafft & Drotleff S.A., Sibiu, 1943.

influenţeze însăşi linia melodică principală – sau chiar să i se substituie acesteia – fiind mai dificil de făcut o separaţie clară şi simplă între ornamentaţie, pe de o parte şi/sau modificarea liniei melodice principale, pe de altă parte.

Alte câteva observaţii metodologice mai privesc faptul că, fiind vorba despre voci diferite, pentru uşurarea comparaţiei, am transpus toate transcrierile în ambitusul variantei de referinţă a lui Dimitrie Cunţan (un „re minor" asemănător corespondenţei liniare a glasului 5 stihiraric din cântarea psaltică).

Într-un sens apropiat, despărţirea „punctată" în măsuri încearcă să sugereze un compromis între variantele tipărite ale lui Dimitrie Cunţan şi Timotei Popovici, unde regula este măsura de 2/4, şi interpretările *ad libitum*, cu un *rubato* deosebit de avansat al interpretărilor orale, pentru care împărţirea în măsuri, este irelevantă.

Un alt mic compromis metodologic îl constituie adaptarea textului literar de la 1890 al lui Dimitrie Cunţan la normele ortografice curente, pentru a nu complica inutil punerea în paralel cu aspecte care nu privesc partea melodică; este vorba despre îndreptarea lui „cătră" în „către", a „rugăciunei" în „rugăciunii" etc., ca şi despre înlocuirea unor caractere/litere care nu se folosesc actualmente în limba română (*ĕ* în loc de *ă* sau *ḑ* în loc de *z* ...)

De asemenea, dacă pentru început am păstrat indicaţia de tempo *Andante*, pe care o propune Dimitrie Cunţan, trebuie totodată observat că există, cel puţin uneori, relativ mari diferenţe de tempo între variantele orale transcrise – chiar dacă în general se poate accepta indicaţia generică de *Andante*; în acest sens, atunci când varianta propusă de Nicolae Popa (nr. 12) depăşeşte evident limitele de tempo indicate prin Andante, am propus un *Allegretto*.

Tot pentru încercarea unor diferenţieri între categoriile de variante melodice şi ornamentale prezentate, am optat pentru gruparea portativelor (la începutul lor) câte 1, 2 sau 3, prin *acolade rotunde* în cazul textelor muzicale tipărite şi prin *acolade drepte* în cazul variantelor orale (relativ) înrudite.

Ca o ultimă observaţie metodologică generală, fiind vorba mai ales despre o *transcriere intermediară* (între „sumară" şi „definitivă") a variantelor orale[12], în cazul acestora referinţa ultimă rămâne totdeauna „*fono-grafia"* înregistrării audio.

[12] Emilia Comişel, *Probleme de transcriere*, în „Studii de etnomuzicologie", vol. II, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1992, p. 182.

Constatări, observaţii şi concluzii

După primele două portative, cu variantele de referinţă tipărite menţionate şi cu relativ puţine diferenţe – unde ornamentaţiile privesc doar câteva mordente şi apogiaturi „scrise" la măsurile 9-10, 28, 37-38, următoarele două portative grupate (3-4) prezintă transcrierile interpretării a doi buni cântăreţi din zona Sibiului, Luca Simion şi Dumitru Munthiu, amândoi absolvenţi ai Şcolii Populare de Artă din Sibiu[13], actualmente preoţi la parohii din Sibiu. Faptul „şcolirii" muzicale mai avansate, cel puţin în partea solfegistică, foarte probabil constituie motivul pentru care ei respectă şi nu se îndepărtează deloc de „litera" melodiei „după carte", eventuale ornamentaţii fiind practic inexistente. Cu totul alta este situaţia interpretului din portativul următor (5), Coşorean Axente din Coveş, care, fără o pregătire muzicală „de şcoală" [14], dă frâu liber ornamentaţiei melodice, ce pare să facă trup cu însăşi linia melodică principală, drept pentru care am folosit marcarea dreptunghiulară cu colţuri rotunde.

În următoarele două portative (6-7) vom reveni la continuarea celor două texte melodice „de referinţă" din primele portative (1-2), mergând puţin mai departe, şi anume la modelele de aplicare a stihirilor (cu stihuri înainte), cele începând cu „Prin cinstită crucea ta...", şi ele tipărite în cărţile de cântări ale lui Dimitrie Cunţan (1890)[15] şi Timotei Popovici (1925)[16]. Am făcut aceasta deoarece, în urma audierii tuturor înregistrărilor disponibile de la „Doamne strigat-am" pe glasul 5, am observat cum, într-o mare majoritate, cântăreţii care nu cântă „după note" (stihirile transcrise de Dimitrie Cunţan) folosesc *şi pentru primele două stihiri* (cele fără stihuri, adică „Doamne strigat-am" şi „Să se îndrepteze") *o formă de aplicare practică* apropiată de cea propusă de Dimitrie Cunţan. Comparând în portativele 6-7 modelele melodice de aplicare practică tipărite (cu cuvintele asociate în paranteză, deoarece ne interesează în acest moment doar *relevanţa melodică* corespunzătoare), vom remarca iarăşi diferenţele minore între cele două variante, inclusiv în ceea ce priveşte ornamentaţia, oarecum asemănător situaţiei din primele două portative (1-2).

Pentru următoarele (şi ultimele) cinci portative, cu transcrieri ale altor variante orale, „referinţele" melodice tipărite vor fi astfel mai ales cele două modele de aplicare redate în portativele 6-7, în măsura în care

---

[13] Vezi notele biografice în vol. Pr. prof. dr. Vasile Grăjdian, Pr. lect. drd. Sorin Dobre, prep. Ing. Corina Grecu, Bibliotecar-Arhivist ing. Iuliana Streza, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei...*, pp. 237-238, respectiv 245-246.

[14] Vezi nota biografică la ibidem, p. 231.

[15] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci...*, p. 21.

[16] Timotei Popovici, Candid Popa, Aurel Popovici, *Cântările bisericeşti...*, p. 12.

majoritatea variantelor orale par să fie mai înrudite cu acestea decât cu cele din portativele 1-2.

Prima grupă de variante (8-10) dintre ultimele cinci este formată din 3 cântăreţi despre care se poate spune că raţiunea grupării lor a fost încă relativa apropiere de modelul de aplicare (sau de „recognoscibilitatea" acestuia), în pofida ornamentaţiei melodice din ce în ce mai bogată. Primul cântăreţ din acest grup este de fapt o cântăreaţă, Luca Victoria din Ocna Sibiului, în vârstă de 66 de ani la data înregistrării (între timp decedată). Agricultoare şi casnică, ea face parte dintr-o familie de cântăreţi bisericeşti deosebit de înzestraţi (între aceştia socrul, soţul şi doi dintre fii, unul dintre fii fiind chiar Pr. Luca Simion, a cărui interpretare este redată la nr. 3)[17]. Cântarea ei, limpede şi liniştită, are poate caracterul „clasic" (chiar „olimpian"), prin măsura justă a încadrării şi „topirii" ornamentelor în melodia generală. Ascultând-o, se poate înţelege cum cântarea în întregul ei (chiar fără artificii vocale exagerate) poate constitui o ornamentare, o *podoabă* în sine, lărgind sensul ornamentaţiei melodice până la a cuprinde şi subtilitatea agogică a rubato-ului caracteristic cântării populare (pentru care în transcriere ar fi fost necesare nenumărate indicaţii de *rall., rit., accel., a tempo* etc., chiar dacă şi acestea ar fi fost de obicei insuficiente pentru a reda momentul inspiraţiei interpretative vii). Şi deoarece deja de la acest nivel separarea între „varientarea" melodiei principale şi ornamentaţia prin „figuri" melodice speciale este aproape imposibil de realizat, am marcat cea mai mare parte din transcriere cu dreptunghiuri cu margini rotunjite – situaţie care se va repeta în general şi la următoarele portative. Iar, pentru a face doar o trimitere mai specială, trebuie observată evoluţia melodică din măsurile 22-27, unde ornamentarea melodică se îmbină cu „înghesuirea" recitativă a mai multor silabe ale textului imnografic.

Ivan Constantin din Sadu (nr. 9), care a învăţat cântarea bisericească într-o adevărată „academie" sătească de mai mulţi cântăreţi bisericeşti[18], este mânat totodată de un spirit autodidact în învăţarea notaţiei muzicale şi de o dorinţă de auto-perfecţionare mai cuprinzătoare, până la 42 de ani, în pofida greutăţilor vieţii (familiale) de zi cu zi. Cântarea sa caută de asemenea să se „ţină" în apropierea modelului de aplicare, chiar dacă bogata experienţă de cântăreţ îl îndeamnă să-şi agrementeze stilul cu numeroase mici mordente, care uneori pot chiar suplini note ale liniei melodice principale (cea a

[17] Vezi nota biografică în vol. Pr. prof. dr. Vasile Grăjdian, Pr. lect. drd. Sorin Dobre, prep. Ing. Corina Grecu, Bibliotecar-Arhivist ing. Iuliana Streza, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei...*, p. 260.

[18] ibidem, p. 43; vezi şi nota biografică la p. 235.

„modelului de referinţă"); a se vedea în acest sens, de exemplu, măsurile 28-30.

Hârţoagă Ioan din Agnita (10)[19] duce mai departe ornamentarea melodică general(izat)ă, după cum putem vedea în măsurile 5-8 sau 46-47. Ce ar mai fi de amintit, atât la Hârţoagă Ioan cât şi alţi cântăreţi este folosirea foarte variată, cu rol ornamental, a *vibrato*-ului, uneori acesta fiind greu de deosebit de un mic mordent sau un tremolo. Oricum, cu acest cântăreţ senzaţia de cântare folclorică este din ce în ce mai pronunţată, după cum vom mai vedea şi la ultimii doi dintre cântăreţi.

Astfel, pentru cântăreţii ultimei grupe (11-12) exuberanţa melodico-ornamentală duce până la capăt contopirea spiritului ornamental-improvizatoric cu structurile intime ale discursului melodic. Angela Beschiu din Jina (11)[20] este o adevărată exponentă a unei virtuozităţi vocale deosebite, interpretarea sa fiind un şirag neîntrerupt de „floricele" melodice, parcă irepetabile, unele de-a dreptul memorabile; a se vedea un mordent „mordentat" (împodobit) cu alte trei mordente în măsura 5, ca şi nenumăratele tirade de apogiaturi de tot felul, grupet-uri etc., cum, printre multe altele, sunt cele din măsurile 41-47.

Ultimul cântăreţ bisericesc avut în vedere este Popa Nicolae din Apoldul de jos[21], a cărui artă melodică ar putea fi caracterizată drept o stare tranzitorie neîncetată; ca un exemplu tipic, a se observa evoluţiile (ornamental) melodice din măsurile 16-40.

*

În sfârşit, se pune întrebarea: textul muzical notat de D. Cunţan este referinţa care este ornamentată în interpretarea reală *sau* stilul viu este realitatea propriu-zisă a cântării din Transilvania de origine bizantină şi textul lui D. Cunţan constituie doar o „abstragere" de felul unui oarecare „numitor comun" al variantelor orale? Iar un răspuns probabil ar putea fi acela că ambele abordări pot prezenta o relevanţă specifică, reciproc complementară celeilalte, în funcţie de scopurile urmărite în cercetarea concretă.

[19] Nota biografică în ibidem, p. 333.
[20] ibidem, p. 344.
[21] ibidem, p. 208.

Ornamentation in the Church Singing of Byzantine Tradition in Transylvania. Stichera of the Vesper, to *Lord, I have cried*, Tone 5

ABSTRACT

Previous musicology research established the kinship of the traditional Orthodox Church singing in Transylvania with the church music of Byzantine tradition, to which were added over time a series of regional folk influences. An important collection of songs for the church singing in Transylvania is the book of *Church Songs* published in 1890 in Vienna by Father Dimitrie Cunţan (1837-1910) from Sibiu - that is until today a defining landmark for the liturgical singing of the Orthodox Church in Transylvania.

Other research – including many audio records – have shown that in the practice of the liturgical chant in the Transylvanian Orthodox parishes there is a great melodic variety for every type of song, compared with the patterns recorded in the Dimitrie Cunţan's book of *Church Songs*. The interpretation performed by the different Transylvanian church singers is often characterized by a rich *ornamentation*, contributing in an important measure to achieve that melodic variety.

This study aims to compare the melodic model proposed by Dimitrie Cunţan in his book for the *Stichera of the 5th Tone to the "Lord, I have cried" of the Vesper* with some characteristic interpretations, transcribed from 54 more recent records available. The examples chosen are trying to highlight specific types or styles of ornamentation and their influence on the general melodic profile of that song – from close variations until more far variations, in comparison with the model of Dimitrie Cunţan.

Bibliografie selectivă

Cunţanu Dimitrie, *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri* (culese şi întâi publicate în 1890 de D. Cunţanu), ediţia a IV-a, îngrijită de Timotei Popovici, Krafft & Drotleff S.A., Sibiu, 1943.

Grăjdian Vasile, *Irmosul Învierii în variante orale actuale ale cântării bisericeşti de strană din Ardeal*, studiu prezentat în cadrul celui de *Al 10-lea congres internaţional de muzică bizantină*, Iaşi, 12-15 mai 2003, publicat în „Acta Musicae Byzantinae", Iaşi, Vol.VII, 2004, pp. 137-156.

Popovici Timotei, Popa Candid, Popovici Aurel, *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri ale Sf. Biserici Ortodoxe culese, puse pe note şi aranjate de Dimitrie Cunţanu*, Ediţia a II-a, Sibiu, 1925.

Şoima Gheorghe, *Muzica bisericească şi laică în Institutul Teologic din Sibiu*, în „Mitropolia Ardealului", vol. VI, 1961, nr. 11-12.

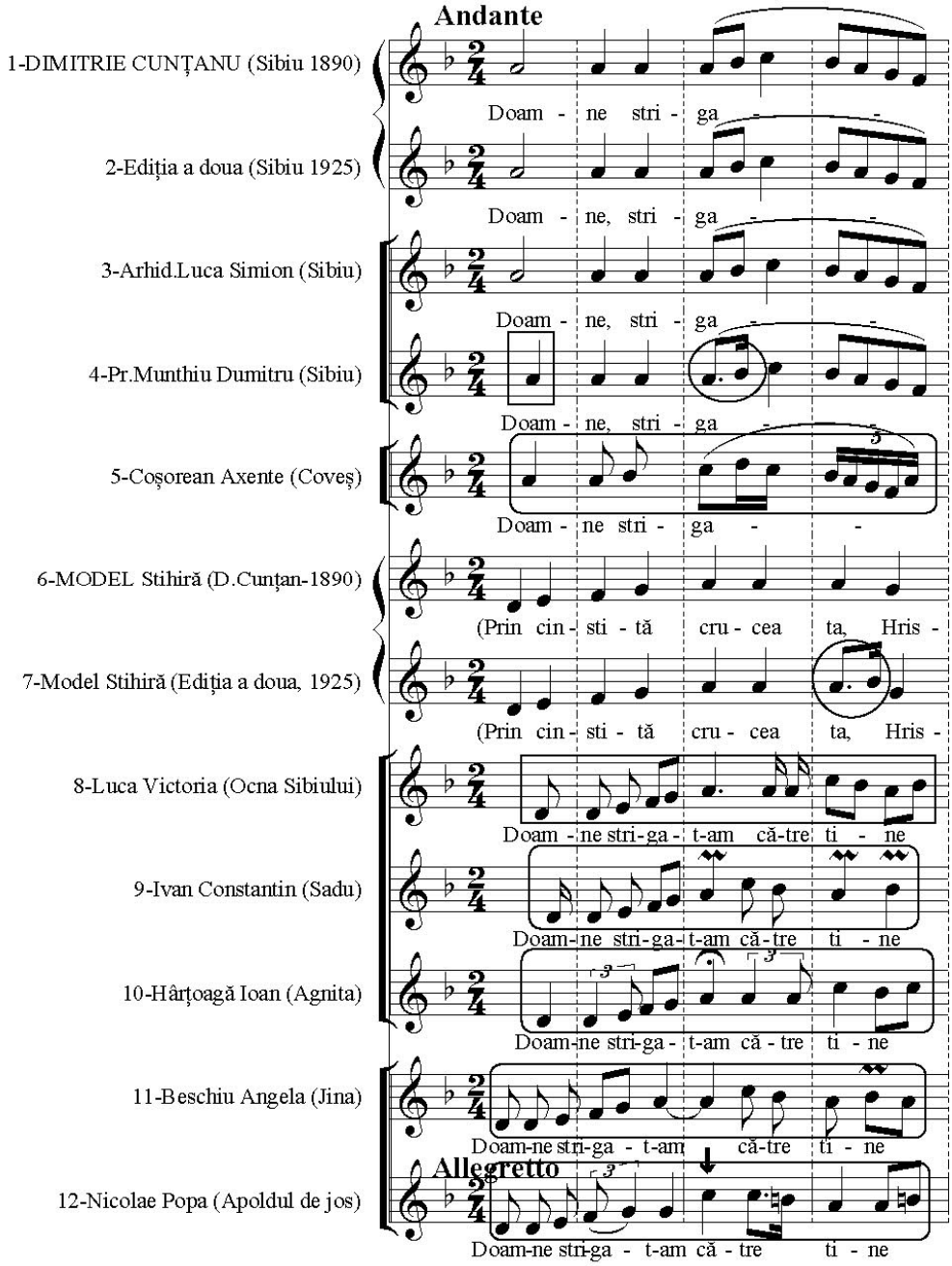
Anexa 1

Glasul V

nr.	**„Doamne strigat-am”** ***(stihiraric - melodia „însuşi-glasului”)***	durata
1.	CD 2, Florea Vasile - Alămor (26 iunie 2002)	01’ 08”
2.	CD 3, Balteş Nicolae - Ocna Sibiului (26 iunie 2002)	00’ 47”
3.	CD 4, Nechita Gheorghe - Mag (21 iulie 2002)	00’ 43”
4.	CD 6, Bighea Ioan - Cristian (22 iulie 2002)	01’ 00”
5.	CD 7, Lupea Ioan - Galeş (24 iulie 2002)	01’ 20”
6.	CD 9, Petra Ion - Sibiel (3 septembrie 2002)	00’ 46”
7.	CD 10, Schiau Ilie - Apoldul de Sus (septembrie 2002); pare a fi o formă combinată	00’ 26”
8.	**CD 11, Popa Nicolae - Apoldul de Jos**	**00’ 43”**
9.	CD 12, Manta Ioan - Sibiu (29 septembrie 2002)	01’ 13”
10.	CD 13, Ivănuţ Nicolae - Mohu (14 octombrie 2002)	01’ 29”
11.	CD 14, Nica Ioan - Mohu (14 octombrie 2002)	02’ 38”
12.	CD 16, Albu Ioan - Şelimbăr (24 octombrie 2002)	02’ 10”
13.	CD 17, Tătoiu Ioan - Răşinari (24 octombrie 2002)	01’ 27”
14.	CD 18, Jianu Ioan - Răşinari (24 octombrie 2002); pare a fi o formă combinată	00’ 48”
15.		02’ 20”
16 a.	CD 19, Roman Ioan - Răşinari (24 octombrie 2002)	00’ 31”
16b.	CD 20, Damian Petru - Gura Râului (21 noiembrie 2002); pare a fi o formă combinată	00’ 17”
17.	- Variantă (probă)	00’ 46”
18.	CD 21, Ihora Ilie - Gura Râului (21 noiembrie 2002)	02’ 22”
19.	CD 22, Arcaş Gheorghe - Sadu (12 decembrie 2002)	02’ 24”
20.	CD 23, Ţarălungă Gheorghe - Sadu (12 decembrie 2002); o formă interesantă a glasului V	**02’ 16”**
21.	**CD 24, Ivan Constantin - Sadu (12 decembrie 2002)**	**03’ 08”**
22.	**CD 25 A, Pr. Munthiu Dumitru Adrian - Sibiu (19 sept.1985); şi cu aplicare**	03’ 27”
23 a.	CD 26 A, Diac.Susan Mihai - Sibiu (28 decembrie 2002); cu aplicare	03’ 41”
23b.	CD 27, Ciocan Constantin - Sibiu (30 dec.2002-29 ian.2003)	01’ 09”
24.	- Aplicare	**04’ 27”**
25.	**CD 28, Arhid.Luca Simion - Sibiu (21 ianuarie 2003); cu aplicare**	02’ 27”
26.	CD 30, Veştemean Ioan - Sibiu (25 ianuarie 2003)	01’ 59”
27.	CD 31, David Simion - Sadu (25 ianuarie 2003)	01’ 02”
28.	CD 32, Săvoiu Ioan - Sadu (25 ianuarie 2003): pare a fi o formă combinată	02’ 09”
29.	CD 35, Luca Dumitru - Ocna Sibiului (30 ianuarie 2003)	**02’ 03”**
30.	**CD 36, Luca Victoria - Ocna Sibiului (30 ianuarie 2003)**	02’ 46”
31.	CD 40, Pr. Ciocan Ioan - Sălişte (5 martie 2003); Dogmatica glasului	03’ 00”
31.	CD 43, Novac Augustin - Sibiu (18 octombrie 2003)	02’ 20”
32.	CD 44 A, Herciu Ionel - Sibiu (22 iulie 2004)	01’ 31”
33.	CD 45, Ciuchină Alexe - Sibiu (30 iulie 2004)	01’ 54”
34.	CD 46, Buzan Jimăn Daniel - Sibiu (15 septembrie 2004)	01’ 21”
35.	CD 52, Capătă Maria - Sălişte (21 septembrie 2004)	02’ 37”
36.	CD 53, Stoica Ioan - Mândra (22 septembrie 2004)	01’ 07”
37.	CD 56, Barna Ionuţ Emilian - Sibiu (10 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	00’ 49”
38.	CD 58, Stoica Cornelius - Sibiu (17 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	01’ 25”
39.	CD 59, Mitru Ioan Remus - Sibiu (12 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	00’ 47”
40.	CD 60, Zepa Adrian - Sibiu (17 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	00’ 48”
41.	CD 61, Mitru Remus - Sibiu (18 ianuarie 2005)	03’ 04”
42.	CD 62, Pr. Dumitrean Cătălin - Sibiu (18 ianuarie 2005): Dogmatica	00’ 57”
43.	CD 63, Pr. Coşa Ioan - Sibiu (18 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	01’ 17”
44.	CD 67, Pintea Ioan Adrian - Sibiu (20 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	01’ 06”
45.	CD 72 Ţichindelean Mircea - Alţâna (27 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	00’ 34”
46.	CD 73 Tibu Vasile - Agnita (27 ianuarie 2005)	**01’ 15”**
47.	**CD 75 Coşorean Axente - Coveş (27 ianuarie 2005)**	**01’ 11”**
48.	**CD 76 Hârţoagă Ioan - Agnita (27 ianuarie 2005)**	00’ 54”
49.	CD 78, Barbu Nicolae - Retiş (27 ianuarie 2005)	00’ 34”
50.	CD 79, Ţânţ Voinea - Retiş (27 ianuarie 2005)	00’ 32”
51.	CD 81, Gorea Ioan - Roşia (28 ianuarie 2005) - pe melodia troparului	**02’ 07”**
52.	**CD 83, Beschiu Angela - Jina (20 februarie 2005)**	00’ 34”
53.	CD 101, Muntean Lazăr - Cristian (Braşov - 22 noiembrie 2002)	02’ 02”
54.	CD 102, Muntean Ion - Vulcan (5 noiembrie 2002)	00’ 43”
	CD 108, Ducaru Ion - Râşnov (august 2004)	

Anexa 2

Doamne, strigat-am către Tine - Glas 5


Andante
1-DIMITRIE CUNȚANU (Sibiu 1890)
Doam - ne stri - ga
2-Ediția a doua (Sibiu 1925)
Doam - ne, stri - ga
3-Arhid.Luca Simion (Sibiu)
Doam - ne, stri - ga
4-Pr.Munthiu Dumitru (Sibiu)
Doam - ne, stri - ga
5-Coșorean Axente (Coveș)
Doam - ne stri - ga
6-MODEL Stihiră (D.Cunțan-1890)
(Prin cin - sti - tă cru - cea ta, Hris -
7-Model Stihiră (Ediția a doua, 1925)
(Prin cin - sti - tă cru - cea ta, Hris -
8-Luca Victoria (Ocna Sibiului)
Doam - ne stri - ga - t-am că-tre ti - ne
9-Ivan Constantin (Sadu)
Doam-ne stri-ga-t-am că-tre ti - ne
10-Hârțoagă Ioan (Agnita)
Doam-ne stri-ga - t-am că - tre ti - ne
11-Beschiu Angela (Jina)
Doam-ne stri-ga - t-am că-tre ti - ne
Allegretto
12-Nicolae Popa (Apoldul de jos)
Doam-ne stri-ga - t-am că - tre ti - ne

5
t-am că-tre ti - - - ne a - u - zi -
t-am că-tre ti - ne a - u - - zi - -
t-am că-tre ti - - - ne a - u - zi -
t-am că-tre ti - - - ne a - u - zi -
t-am că-tre ti - ne a - u - - zi - -
(toa - - se, pre di - a - vo - lul ai ru -)
(toa- - se, pe dia - vo - lul l-ai ru -)
a - u - - zi - - mă, a - u - - zi - mă Doam -
a - u - - zi - - mă a - u - - zi - mă Doam -
a - u zi - - mă
a - u - - zi - - mă A - u - zi - mă Doam - -
a - u - zi - mă a - u - zi - mă Doam -

13
mă, a - u - zi - mă Doam - - ne; Doam - ne stri -
mă, a - u - zi - mă, Doam - - ne, Doam - ne, stri -
mă, a - u - zi - mă Doam - - ne; Doam - ne stri -
mă, a - u - zi - mă Doam - - ne; Doam - ne stri -
mă,
(și - - - nat, și prin în - vi -)
(- și - - nat și prin în - vi -)
- - - ne, Doam - ne stri - ga - t-am că-tre ti - ne a -
- - - - ne, Doam-ne stri-ga - t-am că - tre ti - ne - a -
- - ne, Doam - ne stri-ga- - - t-am că-tre ti -
ne, Doam - ne stri - ga - t-am că - tre ti - ne a -

22
ga - - t-am că - tre ti - - ne a - u - zi -
ga - - t-am că - tre ti - ne, a - u - zi - -
ga - - t-am că - tre ti - - ne a - u - zi -
ga - t-am că - tre ti - - ne a - u - zi -
(e - rea ta a - cul mor - ții l-ai tâm - -)
(e - rea ta a - cul mor - - ții l-ai tâm - -)
u - zi mă, ia a-min-te gla-sul ru-gă-ciu - nii me - - -
u - zi - mă, ia a-min-te gla-sul ru-gă-ciu - nii me - - -
ia a-min- te la gla-sul ru-gă-ciu - -
- ne A - u - - zi - -
u - zi - - mă, ia a - min- te gla-sul ru - gă - ciu - nii

31
mă. Ia a - min - te gla - sul ru - gă - ciu - nii me - -
mă. Ia a - min - te gla - sul ru - gă - ciu - nii me - -
mă. Ia a - min - te gla - sul ru - gă - ciu - nii me - -
mă. Ia a - min - te gla - sul ru - gă - ciu - nii me - -
Ia a - min-te la gla - sul ru - gă - ciu - nii me - -
(pit. Și ne-ai mân - tu - it pre noi din por - ți - le mor - -)
(pit și ne-ai mân - tu - it pe noi din por - ți - le mor - -)
le când strig că - tre ti - -
le
nii me - -
ia a - min - te la gla - sul ru - gă - ciu - nii me - -
me - le când strig că - tre ti - -

40
le când strig că - tre ti - - - -
le când strig că - tre ti - - - -
le când strig că - tre ti - - - -
le când strig că - tre ti - - - -
le când strig că - tre ti - - 3
(ţii: mă - ri - mu - te pre ti - - -)
(ţii, mă - ri - mu - te pe ti - - - -)
ne
când strig că - tre ti - -
le când strig că - tre ti - -
le când strig că - tre ti - - - -
ne

48
ne: a - u - - zi - mă Doam - ne.
ne, a - u - - zi - mă Doam - ne.
ne: a - u - - zi - mă Doam - ne.
ne: a- u - - zi - mă Doam - - ne.
ne: a - u - zi - mă Doam - - ne.
(ne, u - - - nu le năs - cut.)
(ne, u - - - nu - le năs - cut.)
a - u - zi - mă Doam - - ne.
ne, a - u - zi - mă Doam - - ne.
ne, a- u - zi - mă Doam - - - ne.
ne, a - u - zi - mă Doam - - ne.
a - u - zi - mă Doam - - ne.

❖❖❖

(megala semadia, megalai hypostaseis, marile semne)"[5]. Astfel, se explică faptul că în ultimul stadiu al notaţiei mediobizantină, denumită şi notaţie cucuzeliană sau mediobizantină târzie (secolele XV-XIX), „o mare parte a *marilor semne cheironomice* au fost exighisite, creând impresia unei practici notaţionale diferite. În fond, toate neumele de bază ale notaţiei medii bizantine au rămas în uz de-a lungul întregii perioade"[6]. Personal, sunt adepta primei abordări, aceasta fiind argumentată şi pe baza diferenţelor mari de stil compoziţional în perioada mediobizantină, faţă de cel al etapei cucuzeliene.

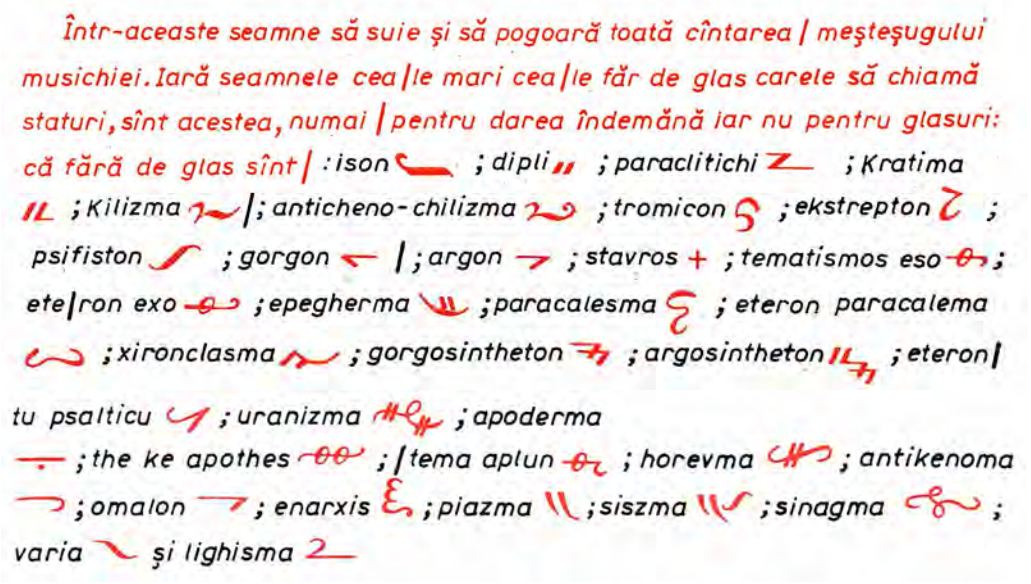
De prezentarea teoretică în studii de specialitate a semiografiei bizantine s-au ocupat la noi, mai ales, Pr. Ioan D. Petrescu, Grigore Panţiru, Gheorghe Ciobanu şi Sebastian Barbu-Bucur. Ioan D. Petrescu a studiat manuscrise paleobizantine din fonduri documentare din străinătate[7], iar Grigore Panţiru s-a ocupat îndeosebi de descifrarea notaţiei ecfonetice şi a sintetizat prima lucrare didactică de nivel universitar despre semiografia bizantină[8]. Bizantinologul Gheorghe Ciobanu a demonstrat interdependenţa între fonetica limbii utilizate în cântarea bisericească şi construcţia melodică a acestei cântări, explicând astfel cauzele diferenţelor muzicale dintre redarea muzicală grecească în raport cu redarea muzicală în limba română. Părintele arhidiacon Sebastian Barbu-Bucur a contribuit la amplificarea cercetărilor începute de specialiştii menţionaţi anterior, investigând mai ales propediile manuscrise aflate în fondurile documentare din ţara noastră[9]. O altă contribuţie importantă a lui S. B. Bucur este aceea că a clarificat subperioadele existente în procesul de românire a cântărilor de cult, analizând şi restituind manuscrise deosebit de importante. Dintre acestea, citǎm la loc de cinste pentru întreaga bizantinologie contemporană, *Psaltichia rumănească* a lui Filothei sin Agăi Jipei (1713) şi *Anastasimatarul* lui Mihalache Moldovlahul (1767). De asemenea, bizantinologul menţionat a descoperit şi publicat, împreună cu Pr. profesor Ion Isăroiu, întreaga operă muzicală a lui Ghelasie Basarabeanu, alăturându-l triadei muzicii psaltice româneşti din secolul XIX – Macarie Ieromonahul, Anton Pann şi Dimitrie Suceveanu.

În partea a doua a *Psaltichiei rumăneşti,* mai precis la începutul cântărilor *Stihirarului,* este inserată prima propedie în limba română

---

[5] Nicolae Gheorghiţă, *Muzica bizantină. Scurtă introducere*, în „Byzantion Romanicon", revista de arte bizantine, vol. VII, Editura Artes, Iaşi, 2008, p. 164.
[6] ibidem.
[7] Ioan D. Petrescu, *Études de paléographie musicale byzantine*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1967.
[8] Grigore Panţiru, op. cit.
[9] Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României şi aportul original al culturii autohtone*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1989.

din ţara noastră, în care sunt prezentate semnele muzicale cucuzeliene. Sunt redate toate categoriile de semne, somata, pnevmata, nici soma nici pnevma şi cele hironomice. Regăsim în propedie şi categoria semnelor hironomice, denumite de Filotei „seamnele cele mari ceale făr de glas carele să chiamă staturi", pe care le redăm din volumul editat de S.B. Bucur[10]:


Într-aceaste seamne să suie şi să pogoară toată cîntarea / meşteşugului
musichiei. Iară seamnele cea / le mari cea / le făr de glas carele să chiamă
staturi, sînt acestea, numai / pentru darea îndemănă iar nu pentru glasuri:
că fără de glas sînt / : ison ; dipli ; paraclitichi ; Kratima
; Kilizma / ; anticheno-chilizma ; tromicon ; ekstrepton ;
psifiston ; gorgon / ; argon ; stavros + ; tematismos eso ;
ete / ron exo ; epegherma ; paracalesma ; eteron paracalema
; xironclasma ; gorgosintheton ; argosintheton ; eteron /
tu psalticu ; uranizma ; apoderma
; the ke apothes ; / tema aplun ; horevma ; antikenoma
; omalon ; enarxis ; piazma ; siszma ; sinagma ;
varia şi lighisma

Se observă că apar un număr de 33 de „mari semne".

După cum arată bizantinolog amintit, propedia lui Filothei a fost preluată, identic sau cu mici modificări, în mai multe manuscrise din ţară (aproximativ 10), bucurându-se o relativ bogată circulaţie în Ţările Române[11]. Propedia rumănească a lui Filothei constituie prima şi cea mai importantă gramatică muzicală în limba română care a deschis drumul apariţiei altor asemenea manuale necesare instruirii viitorilor

[10] Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin agăi Jipei, Psaltichia rumănească, II. Anastasimatar*, Editura Muzicală, Bucureşti, în *Izvoare ale muzicii româneşti,* vol. VII B, pp. 113-114.

[11] ibidem, p. 69. Iată manuscrisele în care apar copii ale Propediei lui Filohei: 1) ms. rom. nr. 1106 aflat în BCU Cluj-Napoca, scris în anul 1745, copist anonim; 2) ms. rom. nr. 4305 de la BARSR, terminat de scris în anul 1751 de către „Ioan sin Radului Dumei Braşoveanul"; 3) ms. rom. nr. 3210 din BARSR, semnat de Naum Râmniceanu; 4) ms. gr. rom. nr.795 de la BARSR, scris în 1792, copist anonim; 5) ms. gr. rom. nr. 91 de la Muzeul Olteniei-Craiova, secolul XVIII, copist anonim; 6) ms. rom. gr. nr. 3 de la Mănăstirea Neamţ, datând din a doua jumătate a secolului XVIII, fără autor; 7-8) mss. rom. nr. 4233 şi 4443 de la BARSR sfârşitul secolului XVIII şi începutul secolului XIX, autor anonim; 9) ms. gr. rom. nr. 1350 aflat la BARSR, scris în anul 1808 de către Chesarie de la Mănăstirea Căldăruşani şi 10) ms. rom. nr. 5970 de la BARSR scris de Ieromonahul Acachie de la Mănăstirea Căldăruşani în anul 1821.

cântăreţi. Odată cu apariţia *Theoretikonului* lui Macarie Ieromonahul (Viena, 1823) şi a *Bazului teoretic al lui Anton Pann* (Bucureşti, 184), propedia lui Filothei şi-a încheiat misiunea.

II.Formularea temei

În studiul de faţă, ne propunem să prezentăm semnele hironomice sau „marile ipostaze" utilizate într-un corpus important de manuscrise aflate în Arhivele Naţionale din Iaşi – stihirarele în notaţie cucuzeliană.

III. Argumentarea temei

În Arhivele Naţionale din Iaşi (ANI) se găseşte un valoros fond documentar, alcătuit din 17 manuscrise muzicale, de diferite tipuri de colecţii muzicale şi semiografii bizantine. Fondul ANI conţine opt *antologhioane* (Ms. gr. rom. 79, Ms. gr. rom. 181, Ms. grec. 199, Ms. gr. rom. 202, Ms. gr. rom. 207, Ms. gr. rom. 1541, Ms. gr. rom. 1546, Ms. rom. 1737), două *liturghiere de strană* (Ms. 73 gr. rom. şi Ms. grec. 75), un *anastasimatar* (Ms. grec 1667, copie selectivă după cel al lui Petru Efesiu, 1820, Bucureşti), un *heruvico-chinonicar* (Ms. grec 208), un *irmologhion-catavasier* (Ms. gr. 201, autor Petru Lampadarie) şi patru *stihirare* (Ms. gr. 198, de P. Lampadarie, Ms. gr. 203, autor necunoscut, Ms.gr. 204, autor Hrisafi cel Nou, şi Ms. gr. 206, autor Gherman Neon Patron).

Stihirarul este „cartea liturgică de rit bizantin care conţine stihiri, imnurile inserate între versurile psalmilor de la Vecernie şi Utrenie. Stihirarele conţin atât stihiri idiomele cât şi stihiri automele: stihirile idiomele au melodie proprie şi sunt cântate o singură dată în timpul anului; stihirile automele nu pot constitui în sine un repertoriu, dar funcţionează ca model melodic pentru ciclul stihirilor-prosomii. Un stihirar complet conţine aproximativ 1400 de imnuri pentru ciclul fix al celor 12 minee, pentru ciclul sărbătorilor cu dată mobilă ale Triodului şi Penticostarului şi pentru Octoih" (t.n.) [12].

[12] *The New Grove Dictionary of Music ans Musicians,* vol. 24 (*Sources of instrumental ensemble music to Tait*), second edition, edited by Stanley Sadie, executive editor John Tyrrell, Macmillan Publishers Limited, New York, 2001, s.v. sticherarion. Prezentăm în continuare alte câteva informaţii despre Stihirar preluate din sursa citată: „Cele mai vechi stihirare datează din secolele IX-X şi erau notate cu semiografie muzicală paleobizantină, adiastematică, de tip Coislin şi Chartres. Stihirarele de acest tip conţineau un repertoriu mai puţin unificat decât cele în notaţie mediobizantină. Când aceste codice au fost rescrise în notaţie mediobizantină, proces care a început în ultimul sfert al secolului XII, multe imnuri care ieşiseră din uzul general («apocrife») au fost omise, aşa cum au fost prosomiile şi Ale Născătoarei, astfel că numărul creaţiilor provenite din secolele IX şi X s-a redus (stratul mai târziu al repertoriului). Tradiţia mai târzie a Stihirarului este ilustrată de manuscrisul I-MaA 139 copiat în 1341, dată de la care melodiile stihirilor au fost recompuse, timp de mai mult de un secol, în stilul calofonic. Astfel de stihiri au fost incluse în «stihirarul calofonic» care

III.1. Descrierea sintetică, codicologică şi muzical-liturgică a Stihirarelor de la ANI

În cele ce urmează, prezentăm datele de bază ale manuscriselor-stihirar în notaţie prehrisantică (cucuzeliană) de la ANI. Două din aceste stihirare, Ms. 198 şi Ms. 203, au constituit obiectul cercetătorilor mai multor specialişti români, dintre care îi menţionăm pe părintele arhidiacon Sebastian Barbu Bucur şi Pr. Florin Bucescu, în lucrări de referinţă.

III.1.1. Ms. gr. 198 ANI[13]

Stihirar syntomon. **Notaţie** cucuzeliană de tranziţie. **Autor**: Petru Lampadarie Peloponisiu. **Nedatat**, **nelocalizat**, fără indicarea numelui copistului. Provine de la Biserica Precista Mare din Roman.

Descrierea Ms. gr. 198 ANI

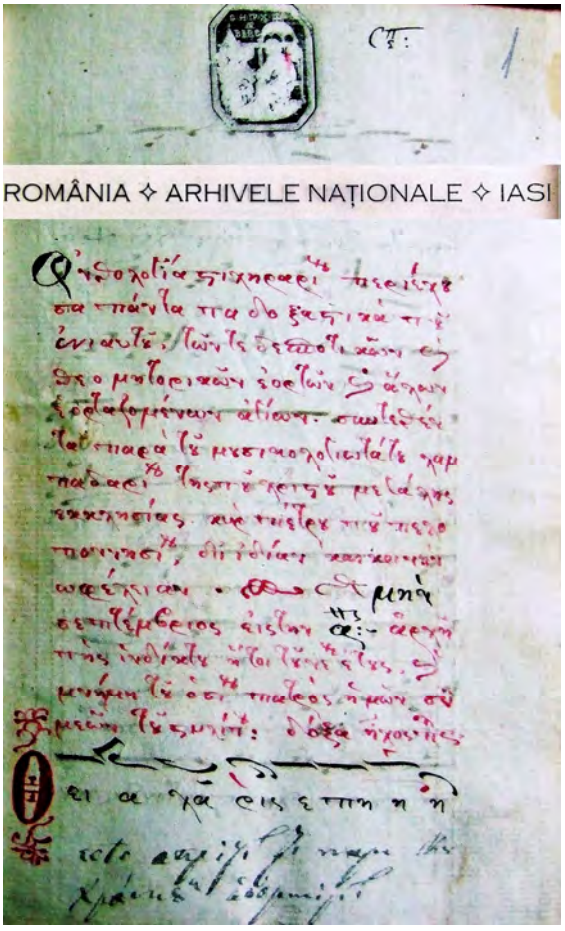
Stare generală **bună**. **Format II**, 18x13 cm. **Oglinda paginii:** 15x10,5 cm, cu câte 10 rânduri de neume şi de text corespunzător. Legat în coperţi de carton învelite în piele, decorate cu chenare cu motive floral, simplu, realizate prin presare. Cotor ornamentat cu dungi orizontale şi motive florale; pe cotor este notat în limba greacă: ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ ΣΤΗΧΙΡΑΡΙΟΝ („Antologie-Stihirar"). **Hârtie** de calitate foarte bună, cu filigrane. **Cerneală** de două culori, roşu pentru titlurile de cântări, indicaţiile glasurilor, mărturii, semnele hironomice: antichenoma, lighisma, piasma, în unele cazuri psifiston, semnul temporal gorgon; cerneală neagră pentru semnele intervalice, clasmă, varia. **Scris** îngrijit, de către o singură mână, profesionistă. **Ornamentaţie**: iniţiale majuscule ornamentate simplu cu motive florale. **Numerotare** târzie de la f. 1-241; în plus de acestea, există încă două foi, nenumerotate (una la început şi alta la sfârşit).

Are titlu general la f.1: „Ανθολογία Στηχιράριον περιέχουσα πάντα τα δοξαστηκά του ενιαυτού τε δεσποτικών και Θεομητορικών ἑορτών και άλων εορταζομένων αγίων συντεθέντα παρά του μουσικολογιοτάτου Λαμπαδαρίου της του Χριστού μεγάλης Εκκλησίας Κύρ Πέτρου του Πελοπονησίου δι'ιδίαν και κοινήν ωφελίαν" („Sintetizat de prea înţeleptul muzician, lampadar al Marii lui Hristos Biserici, Chir Petru Peloponesianul, pentru folosul «interesul» propriu şi general").

---

conţinea melodii ale celor mai importanţi compozitori ai perioadei. Din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, stihirarul calofonic a fost denumit *mathimatariu*." (t.n.)

[13] Ms. 198 a fost prezentat de S. B. Bucur în studiul *Manuscrise psaltice româneşti şi bilingve în notaţie cucuzeliană în marile biblioteci din România*, în „Biserica Ortodoxă Română", Bucureşti, XCIV, nr. 9-12, 1976 şi de Florin Bucescu în *Cântarea psaltică în manuscrisele moldoveneşti din sec. XIX. Ghidul manuscriselor psaltice – Moldova, sec. XIX*, vol. II, Editura Artes, Iaşi, 2009, pp. 156-157.



Ms. gr. 198 ANI, f. 1 – pagina de titlu

Însemnări extramuzicale: „este a Precistii mari cu hramul adomirii” (f. 1r)

f. 225: „αυγουστου 6”/ august 6.

Datare. Preotul bizantinolog Florin Bucescu presupune că Ms. 198 ANI „a fost copiat de un grec, în ultimul pătrar al veacului al XVIII-lea sau în primul deceniu al veacului al XIX-lea”[14].

Conţinutul de cântări: Stihirarul **Ms. gr. 198 ANI** conţine stihirile şi slavele sărbătorilor cu dată fixă de peste ordonate pe luni, începând cu 1 septembrie şi încheind cu 29 august.

Este un manuscris important pentru că reprezintă o copie a renumitei lucrări a compozitorului post-bizantin Petru Lampadarie[15].

[14] Florin Bucescu, op. cit., p. 157.

[15] Petru Lampadarie (cca. 1730-1778 Constantinopol). A fost un mare cântăreţ, compozitor şi profesor de muzică bizantină. Lampadar (conducător al stranei din stânga) între 1769 şi 1773 la Marea Biserică „Sfânta Sofia” din Constantinopol. O mare

III.1.2. Ms. gr. 203 ANI[16]

Stihirar calofonic; **notaţie cucuzelianǎ** dezvoltată; **nedatat**, **nelocalizat**, **copist** neidentificat, **autor** anonim. Provine de la Biserica Precista mare din Roman.

Descrierea Ms. gr. 203 ANI

Stare generală relativ **bună**. **Format** III, 21x14 cm. **Oglinda** paginii: 17x10 cm, cu 11 rânduri de neume şi text corespunzător. **Legat** în coperţi de carton învelite în piele neagră deteriorată; coperta I este desprinsă de corpul manuscrisului. Hârtie de calitate, groasă; multe foi au fost însă perforate de cari. **Scris** îngrijit, profesionist, în culorile negru şi roşu. Cerneală roşie pentru titlurile de cântări, indicaţiile glasurilor (chei), mărturii, semnele hironomice: antichenoma, psifiston, omalon, eteron, lighisma, piasma, paraklitiki, kilisma, uranisma, ftoralele thematismos esso şi nenano, în unele cazuri psifiston, semnul temporal gorgon; cerneală neagră pentru semnele intervalice somata şi pnevmata, ison, clasmă, varia, xironclasma. **Ornamentaţie**: frontiscipiu la pagina de titlu executat în două culori şi iniţiale majuscule frumos ornamentate cu motive florale. Numerotare târzie, efectuată pe pagina de gardă de arhivista Elena Lungu, de la f. 1-276.

Ms. 203 are foaie de titlu la f. 1r:

„Ανθολόγιον πλουσιοτάτων περιέχων άπαντα των εορτών και ..... διάφορων αγίων του όλου ενιαντού αρχόμενων από του σεπτεμβρίου μιν ητοι του νέον ἔτους" („Antologhion ..... Cuprinzând toate sărbătorile ... şi a diferiţilor sfinţi de peste an începând din septembrie, luna întâi, adică a noului an").

---

parte a cântării monodice practicată astăzi în tradiţia Bisericii Ortodoxe reprezintă transcrieri ale compoziţiilor sale, pe care le-a creat în calitate de profesor al celei de-a doua noi şcoli a Patriarhiei. Reputaţia sa de profesor şi compozitor se bazează pe contribuţiile sale importante privind *Irmologhionul* (*Katavasierul sau Irmologhionul argon*, tipărit în transcriere 1825), *Stihirarul* pe scurt sau simplu (*Doxastarion syntomon*, tipărit în transcriere hrisantică în 1820) şi de asemenea, *Antologia pentru Sf. Liturghie* (cum ar fi *Heruvicarul Papadic* şi ciclurile de chinonice) şi cântări de bază ale psalticii - de exemplu, explicarea exerciţiilor de cânt ale lui Ioan Koukouzeles („Mathimata" = Lecţii) *Mega Ison* (transcrise de Hurmuz, publicate într-o antologie de Kyriazides Agathangelos în 1896). Reputaţia lui nu s-a limitat la domeniul cântării ortodoxe, el a compus, de asemenea, şi alte genuri de muzica armeană şi turcă, inclusiv melodii compuse în conformitate cu normele de makamlar. (t.n.) Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Petros_Peloponnesios.

[16] Ms. 203 a fost prezentat de Florin Bucescu în op. cit., pp. 159-160.

Ms. gr. 203 ANI, f. 4 – pagina de titlu

Însemnări extramuzicale:

f. 1: „a Precistii cei Mari”;

f. 276: „Εκ των του διδασκάλου Νικολάου Κανελ.” („din ale didascălului Nicolae Canel”); „Manolachi Boghiţă” [însemnare-colofon de tip „monokondilio”]; „această carte am dăruit-o eu cel mai sus iscălitu Psaltului Dinul de la Sfânta Episcopie Romanului. 1819? iulie 24”.

Conţinutul de cântări: Ms. 203 ANI conţine stihirile şi slavele sărbătorilor cu dată fixă de peste an, începând cu 1 septembrie şi terminând cu 29 august. La f. 275 este notat: „Τα παροντα ψαλλοντα εις την ο πισθεν κυριακιν μετα ο α ευαγγελιον οις του ορθρου ҂ ѧ Ni”, *Της μετανοιας ανοιξον μοι ζωοδοτον* (Cele de faţă se cântă duminica după evanghelie la utrenie Glas VIII Ni *Uşile pocăinţei deschide-mi mie, Dătătorule de viaţă*). Aşadar, în încheierea manuscrisului este adăugată o cântare din perioada Postului Mare, de la slujba de dimineaţă.

III.1.3. Ms. gr. 204 ANI

Stihirar calofonic. **Notaţie cucuzelianǎ** dezvoltată. **Autor**: Hrisafi cel Nou[17]. Datat cu aproximaţie prima jumătate a secolului al XVIII-lea. **Nelocalizat**. Copist necunoscut. **Nesemnalat** până în prezent. A aparţinut preotului Gavriil de la Marea Biserică.

Descrierea Ms. gr. 204 ANI

Stare generală bună. **Format** II (20,7x13 cm), legat în **coperţi** de lemn învelite în piele maro. A avut încuietori metalice care s-au rupt. Coperta I este ornamentată prin tehnica presării cu un chenar cu modele florale; în mijloc figurează un medalion care reprezintă Învierea Domnului, iar în colţuri, cei patru evanghelişti. Coperta a IV-a este ornamentată similar cu prima, cu diferenţa că medalionul din mijloc reprezintă scena răstignirii lui Iisus. **Oglinda** paginii: 13, 5x8,5 cm, cu 12 rânduri de text şi de neume corespunzătoare. **Hârtie** de calitate. **Scris** îngrijit, de către o mână profesionistă. Preocupări deosebite pentru **ornamentaţie**, frontispiciu la pagina de titlu şi iniţiale majuscule cu motive florale, executate cu măiestrie şi gust artistic. Sunt utilizate trei tipuri de cerneală: verde, roşie, neagră. Verdele este folosit mai ales pentru împodobirea frontispiciului şi a iniţialelor majuscule; culoarea roşie pentru: titlurile de cântări, indicaţiile glasurilor (cheile muzicale), mărturii, semnele hironomice: antichenoma, psifiston, omalon, eteron, lighisma, piasma, paraklitiki, kilisma, uranisma, ftoralele thematismos esso şi nenano, în unele cazuri psifiston, semnul temporal gorgon; cerneala neagră este utilizată pentru semnele intervalice somata şi pnevmata, ison, clasmă, varia, xironclasma. **Numerotare** târzie, cu creionul, de la fila 1-486.

Manuscrisul are foaie de titlu, după cum urmează:

f. 1, titlu: „[Σ]τηχεράριον σὺν Θ(ε)ῷ ἁγίῳ πλουσιώτατον, καὶ καλλοφωνικόν. Περιέχων απασαν τὴν ἀκολουθεῖαν τῶν προταρίων τοῦ ἐνιαὐτου κατὰ τάξιν συντεθὲν παρὰ τοῦ λογιοωτάτου καὶ χρυσιμωτάτου κὺρ χρισαφοῦ τοῦ νέου καὶ προτοψάλτου τῆς ἁγιωτάτης τοῦ χριστοῦ, μέγαλλης ἐκκλησίας. ἀρχόμενον ἀπὸ τῆς ᾳ τοῦ σεπτεμβρίος. καὶ λὺγον μέχρι τῆς τελεωτέας τοῦ αὐγοὺστου”. („[S]tihirar cu Dumnezeu cel Sfânt, foarte bogat şi calofonic, cuprinzând întreaga rânduială a troparelor de peste tot anul în ordine, compus de către foarte cultivatul şi mult folositorul domn Hrisafis cel Nou şi protopsaltul preasfintei a lui Hristos Mari Biserici, începând de la 1 septembrie şi mergând până la ultima zi a

[17] Panagiotis Hrisafi cel Nou (cca. 1622-1682), compozitor, protopsalt al patriarhiei ecumenice din Constantinopol între 1665-1680. A fost elev al protopsaltului Patriarhiei, Georgios Raidestinos. Creaţia sa se bazează pe recompunerea *Stihirarului* medieval târziu, aşa cum a fost descris de către Manuel Hrisafi în tratatul său despre arta psaltică, precum şi pe recompunerea *Anastasimatarului* bizantin. (t.n.) Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Panagiotes_the_New_Chrysaphes

lui august”). „Εις τὺν ᾷ τοῦ α οσιου καὶ θεωφόρου π(α)τ(ε)ρας ημον συμεων του στυλιτου ἦχος ⷳ”, *Εκ ρυζις αγαθος αγαθοι ευλαστισε* („De la 1 la 1 A sfântului şi purtătorului de Dumnezeu părintele nostru Simeon Stâlpnicul glas II vu”, *Ca un rod bun din rădăcină bună a răsărit*).

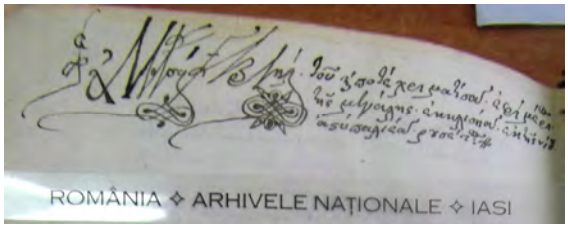
Însemnări extramuzicale

f. 1: „este a Precistii cei Mari” [în limba română cu caractere chirilice];

Ms. gr. 204 ANI, f. 1 – pagina de titlu

f. 486v [însemnare colofon, semnătură de tip „monokondilio” descifrabilă parţial]: „[ἀμονάχου (?)] Γαβριὴλ τοῦ καὶ ποτὲ χριματίσας

ἐφιμέριος τῆς μεγάλης ἐκκλησίας ἐκ τῆς νίσου ἀστύπαλιάς ρουσάτος." („[acest manuscris aparţine ne-monahului?] Gavriil care odinioară am fost preot de rând al Marii Biserici [probabil al Marii Biserici ai Patriarhiei Ecumenice de Constantinopol, iar originea lui Gavriil sau locul său de naştere este, n.n.] insula Astypalaia, Rousatos"[18].



Ms. 204 ANI, f. 486v – însemnare colofon

Datare şi localizare. Datorită caracteristicilor notaţiei muzicale şi stilului compoziţional calofonic caracteristic cântărilor lui Hrisafi cel Nou, Ms. 204 ANI poate fi datat aproximativ în prima jumătate a secolului XVIII. Codexul nu poate fi localizat. Din însemnarea de proprietar de la f. 486 rezultă că a aparţinut preotului Gavriil al Marii Biserici, preot originar (probabil) din insula Astypalaia (Grecia).

Conţinutul de cântări: este cel obişnuit al unui stihirar, de stihiri şi slave ale sărbătorilor de peste an cu dată fixă şi variabilă.

Ms. 204 ANI prezintă o deosebită valoare documentară deoarece este o copie a *Stihirarului calofonic* al lui Hrisafi cel Nou, scrisă de o mână profesionistă şi cultivată, cu o ornamentaţie realizată cu gust şi simţ estetic desăvârşit şi care poate suscita interesul paleografilor şi datorită bogatei semiografii hironomice utilizate.

III.1.4. Ms. gr. 206 ANI

Stihirar calofonic. **Notaţie cucuzeliană** dezvoltată. **Autor:** Gherman Neon Patron. **Datare**: 1736. **Localizare**: Mănăstirea Iviron, **copist**: kir Iakoumis. **Nesemnalat** până în prezent.

Descrierea Ms. gr. 206 ANI

Stare generală **relativ bună**. **Format III**, 22x17, 3 cm, la cotor 2,3 cm. **Oglinda paginii**: 17, 2x11,2 cm, în medie 17 rânduri de neume şi text corespunzător. **Legat** în coperţi de lemn învelite în piele, roase de cari. Coperţile sunt frumos ornamentate prin presare cu chenar floral, având în centru un medalion reprezentând răstignirea (coperta I) şi Învierea Domnului (coperta II). **Hârtie** de calitate, cu filigrane,

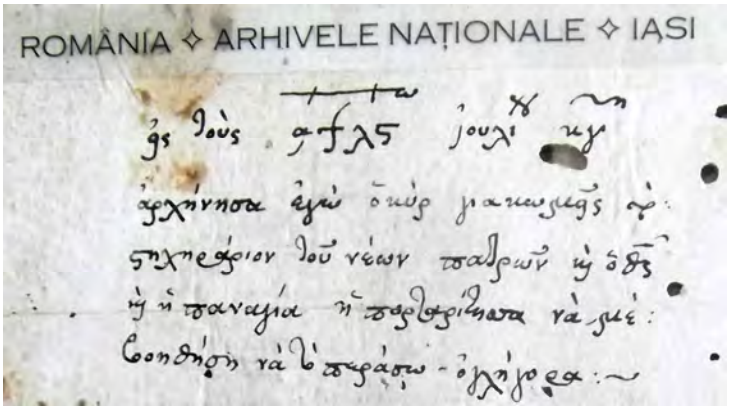
[18] Mulţumiri doamnei prof. Maria Alexandru şi domnului prof. Emmanouil Giannopoulos de la Universitatea Aristotelis din Thessaloniki, Grecia, pentru ajutorul acordat în descifrarea şi interpretarea acestei note-colofon.

perforate însă în unele locuri de cari. **Scris** caligrafic în două culori, executat de o singură mână, profesionistă. **Cerneală** roşie pentru titlurile de cântări, indicaţiile glasurilor (cheile muzicale), mărturii, semnele hironomice: antichenoma, psifiston, omalon, eteron, lighisma, piasma, paraklitiki, kilisma, uranisma, ftoralele thematismos esso şi nenano, în unele cazuri psifiston, semnul temporal gorgon; cerneală neagră pentru semnele intervalice somata şi pnevmata, ison, clasmă, varia, xironclasma. **Ornamentaţie**: frontispiciu şi iniţiale majuscule decorate cu motive florale, realizate cu măiestrie.

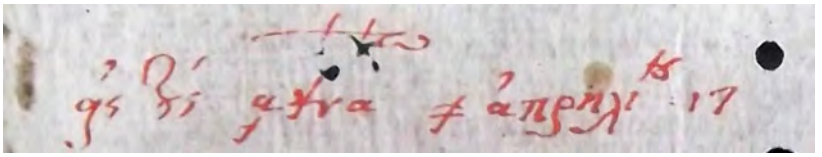
Ms. gr.206 are foaie de titlu la f. 4: „στιχηράριον Θεῶ ἁγίῳ περιἔχοντα τοῦ ὅλου ἐνιαωτου μὴν σεπτεμβρίου α. ἀρχὴ τῆς ἰνδίκτου καὶ τοῦ ὁσίου πατερας ἡμῶν συμεὼν τοῦ στιλίτου", *Οσιε πατερ* (Stihirar [cu] Dumnezeu sfântul cuprinzând toate de peste an. Luna septembrie 1. Începutul indictului şi a cuviosului părintele nostru Simeon Stilitul, *Cuvioase părinte*).

Ms. gr. 206 ANI, f. 4 – pagina de titlu

Însemnări extramuzicale: verso coperta I: „Εἰς τοὺς ,αζλστ΄ω ἰουλίου κγ'η ἀρχήνησα ἐγὼ ὁ κὺρ γιακουμεῖς τὸ στηχηράριον τοῦ νέων πατρῶν καὶ ὁ Θ(ε)ὸς καὶ ἡ Παναγία ἡ πορταριτησσα νὰ μὲ βοηθήση νὰ τὸ περάσω ὀγλήγορα" („în 1736, [ziua] a 23-a a lui iulie, am început eu, domnul Iakoumis, stihirarul lui Neon Patron şi Dumnezeu şi Preasfânta Portăriţa să mă ajute să-l termin repede").



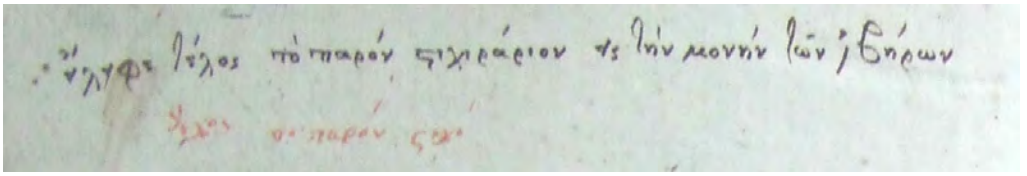
Ms. 206 ANI, verso coperta I



Ms. 206 ANI, verso coperta I: „Εἰς τοὺς αζνα΄ ἀπριλίου 11" (1751 aprilie 11)

f. 2: „1783"

f. 134v: „ἤλυφε τέλος τὸ παρὸν στιχιράριον εἰς τήν μονήν Ιβήρον" („a luat sfârşit stihirarul de faţă în mănăstirea Iviron")



Ms. gr. 206 ANI, f. 134v

Datare şi localizare. **Copist**. Din însemnările de pe verso-ul coperţii I şi de la fila 134v rezultă că Ms. gr. 206 ANI a fost alcătuit în Sfântul Munte Athos, la Mănăstirea Iviron, de Kir Iakoumis. Începerea alcătuirii acestuia s-a făcut în anul 1736, aşa cum apare consemnat pe verso-ul coperţii I, dar pe manuscris mai apar menţionaţi încă doi ani: 1751 şi 1783.

Conţinutul de cântări: stihirile sărbătorilor cu dată fixă de peste an, începând de la 1 septembrie până la 31 decembrie.

Ms. gr. 206 reprezintă o copie incompletă a *Stihirarului calofonic* al lui Gherman Neon Patron[19] care prezintă interes atât prin conţinutul muzical liturgic, dar şi paleografic, datorită utilizării unei multitudini de „mari semne" (hironomice) specifice stilului compoziţional „calofonic" utilizat în secolele XVII-XVIII.

III.2. Notaţia muzicală utilizată în stihirarele cucuzeliene de la ANI

În Ms. 198, Stihirar syntomon, de Petru Lampadarie, este utilizată notaţia cucuzeliană de sfârşit de secol XIX, care o anticipează pe cea modernă, simplificată. Sebastian Barbu Bucur[20], dar şi Florin Bucescu utilizează pentru această semiografie sintagma „notaţie cucuzeliană de tranziţie sau prehrisantică"[21], arătând că este o notaţie mai simplă, cu mai puţine semne hironomice, şi de aceea destul de asemănătoare celei hrisantice. Alţi cercetători bizantinologi, din Grecia[22], dar şi din Occident consideră că această notaţie ar fi mai bine definită prin sintagma „notaţie mediobizantină exegetică". Motivarea acestui mod de definire rezidă în faptul că aceasta este utilizată în manuscrise pentru cântările care folosesc o notaţie muzicală sinoptică, adică mai sintetică, restrânsă. O astfel de apreciere a notaţiei concordă cu situaţia existentă în creaţia compozitorului Petru Lampadarie, în care se observă tendinţa de simplificare a scrierii muzicale, prin folosirea unui număr mai mic de „mari ipostaze", dar care erau interpretate în manieră „exegetică", pe baza tradiţiei orale.

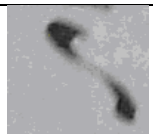
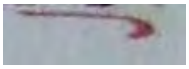
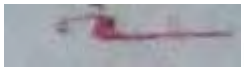
---

[19] Gherman, episcop al Noilor Patre (prima jumătate a sec. XVII), compune un *stihirar,* un *triod*. A fost ucenicul lui Hrisafi cel Nou.

[20] Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală...,* op. cit.

[21] Florin Bucescu, *Pregătirea refomei hrisantice*, în „Acta Musicae Byzantinae", nr. 1, vol.II, Editura Novum, Iaşi, 2000, pp. 37-47.

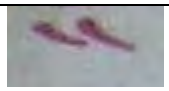
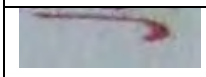
[22] Maria Alexandru, *Calofonia, o filocalie muzicală. Cântarea liturgică în secolele XIII-XVI din Bizanţ în Ţările Române,* în *Istorie bisericească, misiune creştină şi viaţă culturală* II, *Creştinismul românesc şi organizarea bisericească în secolele XIII-XIV. Ştiri şi interpretări noi*, Editura Arhiepiscopiei Dunării de Jos, Galaţi, 2010, p. 33, planşa 5c.

Semne hironomice utilizate în Ms. 198, preluate şi de notaţia hrisantică	Alte „mari semne” utilizate în Ms. 198
varia	 tromikon
psifiston	paraklitiki
omalon	piasma
 antichenoma	 lighisma
eteron	apoderma

Semne hironomice folosite în Ms. 198 ANI[23]

În Stihirarele-calofonice Ms. 203, Ms. 204 şi Ms. 206 de la ANI este utilizată notaţia cucuzeliană în forma ei de maximă dezvoltare (sau mediobizantină târzie, conform celei de-a doua periodizări expuse în introducerea lucrării de faţă), caracterizată printr-un număr mare de semne hironomice utilizate. Se observă din tabelul de mai jos că în afara semnelor preluate de notaţia hrisantică (antichenoma, psifiston, varia, omalon, eteron) mai apar următoarele semne: lighisma, piasma, tromikon, kilisma, xironclasma, psifistoparakalesma, eteroparakalesma, thes kai apothes, uranisma urmată de ftoraua thematismos esso cu silaba *ne* dedesubt, ftoraua nenano.

[23] În tabel am notat în partea stângă semnele hironomice preluate şi de notaţia hrisantică, iar în coloana din dreapta, restul semnelor hironomice descoperite în Ms. 198.

Semne hironomice utilizate în Mss. 203, 204, 206, preluate şi de notaţia hrisantică	Alte „mari semne” utilizate în Mss. 203, 204, 206 ANI
varia	tromikon[24]
psifiston	paraklitiki
omalon	 piasma
 antichenoma	lighisma
eteron	xironclasma
	uranisma
	kilisma
	psifistoparakalesma
	ftora thematismos esso
	thes kai apothes[25]

Semne hironomice folosite în Mss. gr. 203, 204, 206 ANI

O remarcă trebuie făcută asupra combinaţiei *uranisma* urmată de *thematismos eso* cu silaba *ne* dedesubt, care suscită interesul specialiştilor, deoarece apare mai în ales în creaţiile compoziţionale

[24] Forma semnelor tromikon, xironclasma, kilisma, psifisto-parakalesma a fost preluată din Ms. 206 ANI.

[25] O formă particulară a semnului *thes kai apothes*, preluată din acelaşi manuscris, 206 ANI.

aparţinând stilului calofonic, pe larg. În literatura bizantinologică elenă, această combinaţie este explicată ca o atenţionare a interpretului că urmează o „mare exighisire", o improvizaţie amplă, de virtuozitate, executată pe baza tradiţiei orale, aşa cum demonstrează Gregorios Stathis într-unul din studiile sale de referinţă[26]. În România, de această combinaţie s-a ocupat cercetătoarea Elena Chircev într-un studiu publicat relativ recent în revista „Byzantion romanicon"[27]. Cercetătoarea consideră că „în jurul celor două semne din notaţia koukouzeliană [referitor la combinaţia uranisma urmată de thematismos eso sau exo din ms.1106 BCU „Lucian Blaga" din Cluj, *Anastasimatar* în limba română, sec. XVIII, n.n.] se conturează o formulă melodico-ritmică bine definită, formulă care este prezentă în toate ehurile. În manuscrisele greceşti, cele două ipostaze ale formulei se diferenţiază clar, pentru saltul de terţă din final fiind folosit totdeauna semnul *thematismos eso*, iar pentru cel de cvartă – *thematismos exo*, aşa cum se întâmpla şi în manuscrisul grec 953, de la B.A.R. – Bucureşti."[28]

IV. Concluzii

1. În literatura de specialitate, există cel puţin două periodizări ale notaţiei neumatice bizantine, aparţinând diverselor şcoli de paleografie europene.

2. Fondul de manuscrise de la ANI este deosebit de valoros, deoarece depozitează un număr de 17 manuscrise muzicale, aparţinând diverselor tipuri de colecţii şi notaţii muzicale.

3. În fondul ANI există un număr de patru stihirare în notaţie cucuzeliană, Ms. gr. 198, *Stihirar syntomon* de Petru Lampadarie în notaţie cucuzeliană de tranziţie (mediobizantină exegetică), Ms. gr. 203, *Stihirar calofonic*, autor necunoscut, Ms. gr. 204, *Stihirar calofonic* de Hrisafi cel Nou, Ms. 206, *Stihirar calofonic* de Gherman Neon Patron, ultimele trei ilustrând notaţia cucuzeliană dezvoltată (mediobizantină târzie).

4. Semnele hironomice utilizate în cele patru stihirare prehrisantice de la ANI ilustrează subcategoriile notaţiei cucuzeliene menţionate anterior.

---

[26] Γρηγόριος Στάθης, "Ἡ παλαιὰ βυζαντινὴ σημειογραφία καὶ τὸ πρόβλημα μεταγραφῆς της εἰς τὸ πεντάγραμμον", *Βυζαντινά* 7, 1975, pp. 193-220, 427-460: 212-213, 444. Mulţumiri doamnei profesoare Maria Alexandru de la Universitatea „Aristotelis" din Thesalonic pentru furnizarea materialului necesar acestei referinţe bibliografice.

[27] Elena Chircev, *Ouranisma şi thematismos în manuscrisele muzicale cu notaţie cucuzeliană din secolul al XVIII-lea păstrate în bibliotecile clujene*, în „Byzantion romanicon", Revista de arte bizantine, vol. VII, Editura Artes, Iaşi, 2008, pp. 114-123.

[28] ibidem, p. 122.

5. Se poate vorbi de existenţa unei unităţi remarcabile în ceea ce priveşte limbajul muzical din manuscrisele psaltice redactate în limba greacă de la noi din ţară.

The Cheironomic Signs in the Sticheraria with Koukouzelian notation at theNational Archives of Iaşi (NAI)

ABSTRACT

The present paper aims at presenting the cheironomic signs in some exemplary manuscripts to be found at the National Archives in Iaşi (NAI); these documents are four Sticheraria. The first codex is Ms. in Greek no. 198, *Sticherarion syntomon*, author: Petros Peloponnesios, in transitional koukouzelian notatation, not dated, the copying place is not known, the name of the copyist is not recorded, but it was probably copied in the last quarter of the XVIIIth century or in the first decade of the 19th century. The next document is Ms. 203 NAI, a *Sticherarion-Kalophonicon* in Greek, in koukouzelian notation in its form of the greatest development. Ms. 203 is not dated, the publication place is not known, the name of the copyist is not recorded, but it was probably copied in the last decade of the XVIIIth century or in the first decade of the XIXth century. Both mentioned manuscripts come from the *Holy Mother of God* Church in the town of Roman. The other documents are two unreported manuscripts: Mss. 204 and 206. Ms. in Greek 204 NAI, *Sticherarion-Kalophonicon,* author Crysaphes the Younger, in koukouzelian notation in its form of the greatest development, not dated, the copying place is not known, the name of the copyist is not recorded, but it was probably copied in the first half of the 18th last quarter of the 18th century. Ms. in Greek no. 206 NAI is a *Sticherarion-Kalophonicon,* author Germanos of the New Patra, in koukouzelian notation in its form of the greatest development, copied at the Iviron Monastery by Kir Giakoumis in 1736.

In Ms. 198 NAI, in transitional koukouzelian notation, the number of cheironomic signs is relativelly small, because this type of notation is more synthetic. The *megalai hypostaseis* used in Ms. 198 are: antichenoma, psifiston, varia, omalon, eteron, paraklitiki, tromikon, piasma, lighisma, apoderma.

In Ms. 203, 204, 206, in koukouzelian notation in its form of the greatest development, apart from the signs adopted from the Chrysantean notation (antichenoma, psifiston, varia, omalon, eteron), it appears a large number of *megalai hypostaseis* like: lighisma, piasma,

tromikon, uranisma followed by thematismos eso with the syllable *ne* underneath, xironclasma, eteroparakalesma, psifistoparakalesma, the ftora thematismos esso, thes kai apothes.

Bibliografie

Alexandru Maria, *Calofonia, o filocalie muzicală. Cântarea liturgică în secolele XIII-XVI din Bizanţ în Ţările Române*, în *Istorie bisericească, misiune creştină şi viaţă culturală II, Creştinismul românesc şi organizarea bisericească în secolele XIII-XIV. Ştiri şi interpretări noi*, Editura Arhiepiscopiei Dunării de Jos, Galaţi, 2010.

Barbu-Bucur Sebastian, *Manuscrise psaltice româneşti şi bilingve în notaţie cucuzeliană în marile biblioteci din România*, în „Biserica Ortodoxă Română", Bucureşti, XCIV, nr. 9-12, 1976, pp. 1004-1038.

Barbu-Bucur Sebastian, *Filothei sin agăi Jipei, Psaltichia rumănească, II. Anastasimatar*, în colecţia *Izvoare ale muzicii româneşti,* vol. VII B, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984.

Barbu-Bucur Sebastian, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României şi aportul original al culturii autohtone*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1989.

Bucescu Florin, *Pregătirea reformei hrisantice*, în „Acta Musicae Byzantinae", nr. 1, vol. II, Editura Novum, Iaşi, 2000, pp. 37-47.

Bucescu Florin, *Cântarea psaltică în manuscrisele moldoveneşti din sec. XIX. Ghidul manuscriselor psaltice – Moldova, sec. XIX,* vol. I-II, Editura Artes, Iaşi, 2009.

Chircev Elena, *Ouranisma şi thematismos în manuscrisele muzicale cu notaţie cucuzeliană din secolul al XVIII-lea păstrate în bibliotecile clujene*, în „Byzantion romanicon", Revista de arte bizantine, vol. VII, Editura Artes, Iaşi, 2008, pp. 114-123.

Gheorghiţă Nicolae, *Muzica bizantină. Scurtă introducere*, în „Byzantion Romanicon", revista de arte bizantine, vol. VII, Editura Artes, Iaşi, 2008, pp. 153-178.

Panţiru Grigore, *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1972.

Petrescu Ioan D., *Études de paléographie musicale byzantine*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1967.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 24 (*Sources of instrumental ensemble music to Tait*), second edition, edited by Stanley Sadie, executive editor John Tyrrell, Macmillan Publishers Limited, New York, 2001.

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

Observations on the diastematic principles in Byzantine musical notations, with emphasis on Gregorios Mpounes Alyates' method of metrophonia, and some links to analogous phenomena in Western Chant[1]

MARIA ALEXANDRU

I. Introduction: Forms of diastematy in Byzantine Chant

An early form of diastematy in the written tradition of Byzantine Chant has been discovered during the first decade of this century by Ioannis Papathanasiou and Nikolaos Boukas. Five Greek sources of Coptic origin, dated between the VIIth-beginning of IXth century (P. Ryland Copt. 25r-29r from the John Rylands Library in Manchester), use a peculiar neumation labeled Hermoupolis notation by the two aforementioned scholars. It is made up mainly by the oxeia-sign and its multiplications, indicating different numbers of rising seconds, always calculated from the finalis of the mode[2] (Ex. 1).

However, the main musical notations found in Greek manuscripts from the end of the first Christian millennium, namely the Ekphonetic and the Palaeobyzantine ones, are well-known as adiastematic and mnemotechnic. As Constantin Floros showed with many examples, the striving towards intervallic precision can be observed mainly in the last evolutional stages of the Coislin notation[3] (Ex. 2).

Alberto Doda described Middlebyzantine notation as a symbolic system, made up by "conventional signs for melodic intervals placed on a single horizontal line"[4]. Nevertheless, the vertical component is not

---

[1] This paper was initially presented at the Sixteenth meeting of the IMS Study Group Cantus Planus in Vienna, 21-27 August 2011. The theme of the triptych metrophonia-parallage-melos also preoccupied the Group for Palaeography of Byzantine Music from the Department of Music Studies of the Aristotle University of Thessaloniki during 2012, at different presentations in Iaşi (July) and Athens (December). The source material consulted for this study comes mainly from the microfilm collections of the Monumenta Musicae Byzantinae in Copenhagen and from the Patriarchal Institute for Patristic Studies at H.M. Vlatadon, as well as from the Greek National Library in Athens. We would like to express many thanks to prof. Christian Troelsgård, to Mrs. Aikaterini Katsarou and to Mrs. Evangelia Panou for their generous help.

[2] Cf. Papathanasiou and Boukas, "Early Diastematic Notation".

[3] See Floros, *Neumenkunde,* I, pp. 16-17, 311-328, and also Doda, "Coislin Notation".

[4] Doda, "Coislin Notation", p. 65.

missing completely from Byzantine notations: "A little bit of iconicity can, for example, be seen in the disposition of the musical signs in the notation of certain themata"[5] and other formulas, both in Palaeo- and Middlebyzantine notations (Ex. 3-4).

The use of a 'verticalised pitch spectrum' also occurs in didactic diagrams, mainly in the so-called tree of parallage (solmisation) and similar schemes (Ex. 5-6)[6]. Though, it is not the vertical position, but the specific sign or combination of signs which define the diastematic value of the neumes in Middle-Byzantine notation. Ex. 7 displays a comparison between the horizontally written intonation formula in the Protopapadike Petrop. gr. 495 with early Middlebyzantine neumes, and the corresponding *nonenoeane* of the *autentus protus* from the Tonaire d'Auch, with Aquitanian neumes which achieve diastematy through point-neumes displayed vertically.

Oliver Strunk described the introduction of the staff in Western notation (XIth cent.) and the crystallization of the Middlebyzantine neumes (XIIth cent.) with its specific symbols for each interval, as two comparable crucial steps, with immense consequences for the later development of each musical tradition (Ex. 8).

II. Aspects of the concept of metrophonia

Diastematy is linked in Byzantine musical theoretical tradition to the concept of *metrophonia* (see below, 1. neume-lists, 2. didactic poems and 3. treatises). *Μετρῶ φωνάς* means *to count or measure voices,* i.e. to calculate the number of intervals of a second shown by a sign, contained in a *thesis* (formula) or a phrase, or even within a whole piece.

1. In Ex. 9 one can see the famous neume-list from the Protopapadike in Petrop. gr. 495, where each interval sign is encircled together with its metrophonical value: *ison* is 'voiceless', *oligon* has one voice (ascending second), *oligon* with *kentema* in front of it has two voices (ascending third) etc. Similar lists (although not with circles) can be found in the Protopapadike contained in Paris. gr. 261 (A.D. 1289), f. 140r, in early Papadikai of the XIVth century, like Athens EBE 2600[7], f. 3r-v, or from the Holy Monastery Lavra I 79, f. 6r-8r, which presents a very large number of combinations of signs. In the ms of the H.M. Iviron 970, an autograph of Kosmas Makedon from A.D. 1686, which contains a fine specimen of the brief redaction of the post-Byzantine Papadike, one can observe the verbalization of the metrophonic content of the

[5] ibidem, p. 64.

[6] For the process of 'verticalisation of the pitch spectrum' in Western notation, cf. Witkowska-Zaremba, "Visual Representations".

[7] For the dating of the manuscript, cf. Troelsgård, *Inventory.* For a recent description, cf. Touliatos-Miles, *Catalogue,* p. 449.

basic interval-signs: *«ἔχουσι δὲ καὶ φωνάς τὸ ὀλίγον, μίαν ἡ ὀξεῖα, μίαν· ἡ πετασθή, μίαν* [...] *τὸ κέντημα, δύο»* etc. (Ex. 10).

2. Passing now over to *metrophonia* in didactic poems, one can observe two categories of methods:

a) The first one contains exercises consisting of a troparion, usually from the Sticherarion, rendered only by stepwise movements, supplied with the signatures corresponding to each melodic degree, i.e. combined with the so-called *parallage* (solmisation with the polysyllabic names-formulas *ananes, neanes* etc.: Ex. 11).[8]

b) A second category of methods, lesser investigated, contains paradigmatic ascending and descending movements within diastematic frames of 1, 2, 3,4, 7 and even 10 and 11 voices. This kind of methods can pass through the eight modes, or can stay in a single mode throughout the piece: cf. Ex. 12-13.

A step further on this way goes Gregorios Mpounes Alyates, with his method of metrophonia, which will be discussed below. Finally, it is Ioannes Plousiadenos who at the beginning of the post-Byzantine era makes a synthesis of previous theoretical approaches in his *Methodical parallage* or *Technology of the musical art* (Laura K 172, p. 8, XVIIIth cent. [Spyridon/Eustratiades]), which in ms Brussels IV 515, f. 11r-18r, 17-18 Jh. (Troelsgård) bears the rubric «*Μεθοδικὴ παραλλαγή,* [...] *πονηθεῖσα παρὰ κὺρ Ἰωάννου του Πλουσιαδηνοῦ* [...] *καὶ τῶν φωνῶν αἱ συνθέσεις κατὰ ἀριθμὸν ἀρίστως συντεθεμένων διαφόρως τε καὶ ποικιλοτρόπως καταλεπτῶς. πῶς δεῖ ἀνέρχεσθαι μίαν, ἑτέρας κατέρχεσθαι* [...]*»*. It begins with the troparion *Ἁγίῳ Πνεύματι,* goes on with a *prooimion* whose text mentions the 'Art and Science of Papadike' (*Παπαδικὴ τέχνη καὶ ἐπιστήμη*), and ends with an extended method of metrophonia, which draws, among others, on Alyates' similar didactic poem[9].

3. a) If we turn to theoretical treatises, we can see that Gabriel Hieromonachos considers the metrophonia as the 'beginning' or 'principle and base' and thus a *sine qua non* of the Chanting Art: *«Ἔστι γὰρ οἷον ἀρχὴ καὶ θεμέλιος ἡ λεγόμενη μετροφωνία. Ταύτην γὰρ καλῶς μετελθὼν ῥαδίως ἂν καὶ τἄλλα τῆς ψαλτικῆς κτήσαιτο· χωρὶς δὲ ταύτης οὐδὲν κατορθωκὼς εἴη ἂν ὁ ψάλτης»*[10].

---

[8] See also the example of the metrophonic exercise *Χορὸς τετραδεκαπύρσευτος,* in Alexandru and Troelsgård, "Σημασία", vol. III, 1227 (plate III.2).

[9] Cf. Χαλδαιάκης, "Ἀκριβολογία Ἰωάννου Πλουσιαδηνοῦ". Alexandrescu, "Tipuri de Gramatici".

[10] Gabriel Hieromonachos, *Abhandlung,* edd. Hanick/Wolfram, pp. 90-91, verses 587-590.

b) At the beginning of the XVI[th] century, Akakios Chalkeopoulos gives in his *Akribologemata* different examples of metrophonical calculation. The first one is applied to the beginning of the Fourth Heothinon, *Ὄρθρος ἦν βαθύς,* in the fourth authentic mode[11]. He explains that this fragment counts 19 ascending and 19 descending voices and has to finish, according to the parallage (solmisation), in the plagal of the fourth mode (see Ex. 14). According to the same author, an incongruence between the number of ascending and descending voices can indicate a mistake in the orthography of a piece («*σφαλτὸ μάθημα*»), while another, correctly written fragment, has the same number of ascending and descending voices (*«σωστὲς ταῖς ἀνιοῦσαις φωναῖς, ὥσπερ καὶ ταῖς κατιοῦσαις»*)[12].

c) A new aspect of metrophonia emerges from the anonymous treatise contained in the ms Athens EBE 968 (XVII[th]-XVIII[th] cent., Zannos). On f. 177r the beginning of St. John Damascene's *sticheron Τὰς ἑσπερινὰς ἡμῶν εὐχάς* in a setting of the new embellished style (*neos kallopismos*) is taken as an example of explaining the 'measures' («*μέτρα*») of the piece, with the aid of an octachordal diagram (see Ex. 15).

It can be presumed, that the anonymous teacher had a polychord instrument (e.g. the *psalterion-kanonion*) in mind by drawing his diagrams.[13] In his treatise, the metrophonia is elucidated as the grasping of the basic intervallic structure of the piece. In contrast with older methods of metrophonia like ***Κύριε ἐμοὶ τῷ ἁμαρτωλῷ ἔθου*** (Ex. 11), no explicit reference to a stepwise rendition is made; instead, the diagram fits exactly to the intervallic signs (*emphona*) of the original piece.

d) At the beginning of the XIX[th] century, Chrysanthos conveys this latter aspect of *metrophonia* by using the very same example of *Τὰς ἑσπερινὰς ἡμῶν εὐχάς*. He defines *metrophonia* as a kind of rendition at face value of the old neumatic text, i.e. as a melodic line made up only by the intervals indicated with the *emphona* of the Middlebyzantine notation, in a rhythmical rendition, but without extra melodic developments used in the melismatic forms of *exegesis* (see Ex. 16)[14].

---

[11] Cf. Ambrosianus A 139 sup., f. 299r (slightly different variant). *Παρακλητική,* 466.

[12] Cf. Athens EBE 917, f. 3r-v and the edition of Chalkeopoulos' text by Αλυγιζάκης, "Θεωρητικό", pp. 355-356, lines 55-76. For the chronology of the treatise, cf. Χατζηγιακουμής, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς,* pp. 113-114.

[13] See also the triangular diagrams of the different modes contained in the ms EBE 968, f. 179v-184v.

[14] See also Αρβανίτης, "Ἐνδείξεις", 236, n. 9. Αλεξάνδρου, *Ἐξηγήσεις,* pp. 36-43.

III. Gregorios Mpounes Alyates' Method of metrophonia: Steps for a critical edition in the Papadike-Project

After this brief historical survey, we will turn back to the second quarter of the XVth century and focus on Gregorios Mpounes Alyates' *Method of metrophonia*. This piece has been published after the Codex Chrysander ('not earlier than the last quarter of the XVIIth cent.'[15]) by Oskar Fleischer, in 1904[16]. Below, the method will be approached in two steps: palaeographical-analytical and synchronic.

1. Palaeographical-analytical approaches:

In Ex. 17 some preparing work concerning Alyates' didactic poem is presented, as part of the project of the critical edition of the Papadike, in collaboration with Christian Troelsgård[17]. The *μέθοδος τῆς μετροφωνίας* (more seldom also called *μέθοδος παραλλαγῆς* [ex. 17, nr. 3b and 5], presumably because of the close connection between metrophonia as stepwise counting of voices, and the solmisation system), has been appreciated in its transmission history as being 'very useful' (*ὠφελιμώτατος),* and 'extremely beautiful' (*πάνυ ὡραία*). Due to the many small differences in the choice and positioning of the big signs (megala semadia – MgS), the decision has been taken to work with a positive collation. Transnotation has been supplied to the version from one of the 'codices meliores', the Papadike ms Jerusalem Anastaseos 45, written by Antonios Megas Oikonomos in A.D. 1719 (Ex. 18)[18].

---

[15] Makris, *Tradition des Anastasimatarion*, p. 33.

[16] Fleischer, *Tonschrift,* Teil B, pp. 33-36.

[17] Cf. Alexandru and Troelsgård, "Σημασία". Id., "Development".

[18] We are still looking for Alyates' autograph of the piece – if possible – and for early good copies of it. In the meantime, the method has been found in the following sources (below follows a list taken from Alexandru, "Gregorios Mpunes Alyates", 44-46, enriched with some more sources): Athos, H.M. Lavra E 6, f. 9r, XVIth cent. (Spyridon/Eustratiades, *Catalogue,* p. 76, 448. Demetriou, *Sticherarion,* p. 224, note 434) // Athos, H.M. Iviron 1009 (665), f. 12r-v, XVIth cent. (Λάμπρος, *Κατάλογος,* II, p. 245) // Σιάτιστα, Δημόσια Βιβλιοθήκη: Siatistas 27, after f. 1r, 1st half-middle of XVII th cent. (Γιαννόπουλος, *Ταμεῖον χειρογράφων,* p. 32) // Athens, EBE 941, f. 16v-28r, XVIIth cent. (Σακελλίων: Troelsgård, *Inventory.* Touliatos-Miles, *Catalogue,* 142) // Athos, H.M. Lavra K 188 (nr. 1475), pp. 3-4, XVIIth cent. (Spyridon/Eustratiades, *Catalogue,* p. 254. Troelsgård, *Inventory*) // Athos, H.M. Iviron 1008 (663), f. 4v-5r, XVIIth cent. (Λάμπρος, *Κατάλογος,* II, p. 245) // Athos, H.M. Iviron 951, f. 3v, 2nd half of XVIIth cent., autograph by Germanos Neon Patron (Στάθης, *Χειρόγραφα Ἁγιον Ὄρος,* vol. III, p. 642-643) // Athos, H.M. Karakallou 237, f. 18v, 2nd half of XVIIth cent. (Στάθης, *op. cit.,* vol. III, p. 463) // Sinai 1300, f. 10r, A.D. 1670, autograph by Kosmas Alektryopolites (Μπαλαγεώργος/Κρητικού, *Χειρόγραφα Σινᾶ,* vol. I, p. 436, 438) // Athos, H.M. Panteleimonos 1008, f. 15v, last quarter of XVIIth cent., autograph by Mpalasios hiereus (Στάθης, op. cit., vol. II, p. 418) // Athos, H.M. Iviron 1006 (665),

f. 12r-v, "at least 2nd half of XVIIth cent." (Troelsgård, *Inventory)* // Athos, H.M. Panteleimonos 959, f. 12r, end of XVIIth cent. (Στάθης, *op. cit.,* vol. II, p. 291) // Idra, Prophitou Iliou 597 (33), f. 10v, end of XVIIth cent. (Χαλδαιάκης, *Χειρόγραφα Ὕδρα,* pp. 75-76) // Tübingen Universitätsbibliothek, Codex Chrysander, ❖ facsimile in Fleischer, *Tonschrift,* Part B, pp. 33-36, XVth cent. (Floros, *Universale Neumenkunde,* vol. I, p. 112)/end of XVIIth cent. or later (Makris, *Tradition des Anastasimatarion,* p. 33) // Athos, H.M. Lavra K 188, after f. 1r, XVIIIth cent. (Spyridon/Eustratiades, *Catalogue,* p. 254, 448) // Meteora, Ag. Triados 37, f. 26r, end of XVIIIth cent. (Στάθης, *Χειρόγραφα Μετέωρα,* p. 493, 497 and facsimile of f. 26r on p. 498) // Athos, H.M. Koutloumousiou 449, f. 6v, end of XVIIIth cent.-around A.D. 1700, autograph by Daniel monachos (?) (Στάθης, *Χειρόγραφα Ἁγιον Ὄρος,* vol. III, p. 330) // Jerusalem, Patriarchate, ms without number, f. 8v-9r, late XVIIth/first half of XVIIIth cent. (M.A.; Troelsgård, *Inventory,* MMB 17,07) // Lesbos, H.M. Leimonos 459, f. 7r-v, around A.D. 1700, autograph by Παὺλος ἱερεὺς (?) (Χατζηγιακουμὴς, *Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας,* pp. 99, 360) // Lesbos, H.M. Leimonos 238, f. 12r-v, around A.D. 1700, written by pupil of Kosmas Makedon and Damianos hieromonachos Vatopedinos, (Χατζηγιακουμὴς, *op. cit.,* pp. 109-110, 360) // Bruxelles, Bibliothèque royale IV 515, f. 18r-v, XVIIIth-XVIIIth cent. (Troelsgård, *Inventory*) // Sinai 1298, f. 13r, beginning of XVIIIth cent., autograph by pupil of Mpalasios hiereus (Μπαλαγεώργος/Κρητικού, *Χειρόγραφα Σινᾶ,* vol. I, pp. 395-396) // Sinai 1299, f. 12r, A.D. 1715, autograph by Ἀθανάσιος ἱερομόναχος ἐκ Μουδανιῶν (Μπαλαγεώργος/Κρητικού, *op. cit.,* vol. I, pp. 407-408) // Jerusalem, Patriarchate, Anastaseos, Abraham 45, f. 13v-14r, A.D. 1719, autograph by Ἀντώνιος μέγας οἰκονόμος (Troelsgård, *Inventory* and colophon of the ms, f. 8v*)* // Athos, H.M. Panteleimonos 1019, f. 11r, about A.D. 1720-1740 (Στάθης, *Χειρόγραφα Ἁγιον Ὄρος,* vol. II, p. 452) // Andros, Korthiou 10, f. 7r, about A.D. 1725-40 (Γιαννόπουλος, *Χειρόγραφα Ἄνδρου,* p. 67, 95) // Athos, H.M. Lavra E 132, f. 7v-8r, A.D. 1733 (Spyridon/Eustratiades, *Catalogue,* p. 88) // Athos, H.M. Lavra E 128, f. 8v-9r, A.D. 1741 (Spyridon/Eustratiades, *Catalogue,* p. 88) // Athos, H.M. Lavra M 93 (nr. 1784), f. 9r-v, A.D. 1728, autograph by Ioannes Lampadarios (the later Protopsaltes, Trapezountios) (Χατζηγιακουμὴς, *Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας,* pp. 157-158 and table 66. Troelsgård, *Inventory*) // Athos, H.M. Iviron 987, f. 6v, after A.D. 1731 (Στάθης, *Χειρόγραφα Ἁγιον Ὄρος,* vol. III, pp. 827-828) // Meteora, Ag. Stephanou 52, f. 8v, A.D. 1743, autograph by Ioannes Protopsaltes Trapezountios (Στάθης, *Χειρόγραφα Μετέωρα,* p. 354, 356) // Meteora, Ag. Stephanou 19, f. 22r, 1st half of XVIIIth cent. (Στάθης, *op. cit.,* pp. 279, 281) // Athens, EBE 893, f. 13r-v, A.D. 1747, autograph by David Skopelites (Χατζηγιακουμὴς, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς,* pp. 165-166. Troelsgård, *Inventory*). // Athos, H.M. Dionysiou 581, f. 1r, middle of XVIIIth cent. (Στάθης, *Χειρόγραφα Ἁγιον Ὄρος,* vol. II, p. 736) // Athos, H.M. Iviron 998, f. 6r, middle of XVIIIth cent. (Στάθης, *op. cit.,* vol. III, p. 899) // Athos, H.M. Koutloumousiou 397, f. 8r, middle of XVIIIth cent. (Στάθης, *op. cit.,* vol. III, p. 228) // Jerusalem, Patriarchate, Anastaseos, Abraham 85, beginning of the ms, A.D. 1754 (Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Βιβλιοθήκη*, vol. V, p. 436. Demetriou, *Sticherarion,* p. 224, note 434) // Athos, H.M. Koutloumousiou 446, f. 7r, A.D. 1757, autograph by Theokletos monachos (Στάθης, *op. cit.,* vol. III, p. 313) // Athos, H.M. Iviron 983, f. 2r, A.D. 1762 (Στάθης, *op. cit.,* vol. III, pp. 806-807) // Athos, H.M. Xiropotamou 307, f. 13r, A.D. 1767 & 1770, autograph by Ἀναστάσιος Βάϊας (Στάθης, *op. cit.,* vol. I, pp. 106-107) // Σουρωτὴ Θεσσαλονίκης, Ἡσυχαστήριο «Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος καὶ Ἅγιος

In Ex. 19.a-f a polyprismatic analytical approach is carried out, investigating the form, the metrophonical frames, cadences, formulas, ambitus and contours of the melodic phrases.[19] The piece exposes at its very beginning the heptaphony G-g, then it moves within the frame of the tetraphony G-d, giving many possibilities of filling in this interval (Ex. 19.a). The third period moves within the triphony G-c (Ex. 19.b) and the frame is shrunk to the diphony G-h and 'monophony' G-a in the next two periods (ex. 19.c). The structural frame is enlarged again to a third and a fourth in the periods VI and VII, respectively (Ex. 19.d). Further formulas are given for the tetraphony G-d in the period VIII (Ex. 19.e), and towards the end of the piece, after the lowest point of the piece, D, has been heard, there is a spectacular climax on high a', in the frame of hendecaphony (Ex. 19.f).

A macroformal and generative analysis of Alyates' *Method of metrophonia* (see Ex. 20.a) shows the structural background of the piece, made up by the following intervals, used as frames for multiple fillings-in: octave, fifth, fourth, third, second, third, fourth, fifth, octave, fourth, undecime, second+fourth+fifth+fourth=duodecime, fourth, second, fourth (first staff on Ex. 20.a). On the bottom of the same example there is an attempt of modeling a kind of 'Ursatz' of this piece on the ground of the *ison* G. One can observe the mirror-symmetries around the center of the piece, where the one voice 'μία', i.e. the interval of a second is presented (kola 36-44), as well as the climax towards the end of the piece (kola 70-71): Ex. 20.b.

Shifting from the macroformal approach to a microsyntactical one, the next example (Ex. 21.a-g) shows the formulas displayed by Alyates for the frame of diphony (kola 26-35 and 45-48). Each kolon contains: 1. the neumes after Jerus. Anast. 45, with the identification of the theseis above, 2. a generative analysis (whole tones = structural notes), 3. an attempt of transcription-syllabic rendition mainly in binary feet,

---

Ἀρσένιος ὁ Καππαδόκης»: Sourotis 22, f. 11r, about 1770 or slightly later, autograph by Kyrillos hiermonachos (Γιαννόπουλος, *Ταμεῖον χειρογράφων,* pp. 86-87) // Meteora, Metamorphoseos 329, f. 3v-4r, about A.D. 1775, autograph by Parthenios Meteorites (?) (Στάθης, *Χειρόγραφα Μετέωρα,* p. 155) // Athos, H.M. Lavra I 184, after f. 1r, XVIIIth cent. (Spyridon/Eustratiades, *Catalogue,* p. 210, 448. Demetriou, *Sticherarion,* p. 225 note 427) // Athos, H.M. Vatopaidiou 1440, f. 4r-v, XVIIIth cent. (Catalogue of the Monastery: cf. Troelsgård, *Inventory)* // Athens, Byzantine Museum 56, f. 23-v, XVIIIth cent.? (Troelsgård, *Inventory.* Date estimation according to musical notation of f. 1r-5v, M.A.) // Lesbos, H.M. Leimonos 8, f. 17v-18r, end of XVIIIth cent. (Χατζηγιακουμής, *op. cit.,* pp. 155-156, 360) // Athens, Byzantine Museum 153 (Adrianople 1158), f. 12v, 18th-beginning XIXth cent. (Troelsgård, *Inventory.* Date according to Δ. Πάλλας and M.A.) // Petropolitanus gr. 132, f. 27r, A.D. 1858 (Demetriou, *Sticherarion,* p. 224, note 418).

[19] For further details on this kind of analysis, cf. Alexandru, "Χριστὲ ὁ Θεός".

according to research conducted by Ioannis Arvanitis.[20] Further investigations should be carried on, in order to reconstruct also a slow exegesis for this method.

2. Synchronic approach through composition and singing

A major problem connected not only to Alyates', but also to the other didactic songs contained in the Papadike, concerns their performance practice through history. In order to explore this main aspect of Alyates' *Method of metrophonia*, a synchronic approach through composing and singing has been attempted. The structural melody resulted by the intervallic frames of the *Method* (see Ex. 20.a, the first staff) has been given to a traditional singer-teacher, namely to prof. Ioannis Liakos, Protopsaltis of the Metropolitan Cathedral St. Gregory Palamas in Thessaloniki, in order to freely create a composition for his pupils, showing paradigmatic ways of filling-in these structural frames, according to nowadays practice (see Ex. 22-23). Both the resulted exercise and its performance by the aforementioned protopsaltis can help us to approach somehow the frame of mind in which such exercises might have been composed, performed and taught to the pupils. The same experiment could continue also with other singers-teachers.

IV. Conclusions

Diastematy in Byzantine Chant is a highly interesting phenomenon, connected to different kinds of notation and achieved through different procedures. As shown in the pages above, the earliest form of diastematy seems to have been connected to the Hermoupolis notation and operates mainly with the *oxeia*-sign (number of *oxeiai* indicates number of rising seconds from the finalis of the mode: cf. part I and Ex. 1).

Western notation found its main path toward diastematy with the 'verticalization' in the lay-out of the neumes and the introduction of the staff during the XIth cent.

In the East, the XIIth century witnessed the crystallization of the Middle-Byzantine notation, characterized by a highly refined system of diastematy, which is achieved through concrete combinations of the basic interval signs known as *emphona*. Although symbolic in its way of representation and mainly horizontally displayed, the Byzantine notation makes also a restricted use of 'verticalized' pitch-space, e.g. in *themata* and other formulas of the Palaeobyzantine and

[20] Cf. Arvanitis, "Way". Id., "Δομή". Id., "Ἐνδείξεις". Id., *Ρυθμός*.

Middlebyzantine notation, the *Tree of parallage* and similar diagrams of the latter notation (cf. part I and Ex. 2-8).

A key-concept connected to diastematy in Middlebyzantine notation is the *metrophonia.*

In its historical evolution, it shows several layers of semantic implications:

❖ In neume-lists, *metrophonia* is connected to the number of 'voices' *(phonai),* i.e. intervals of seconds for each neume (cf. part II.1 and Ex. 9-10).

❖ In didactic poems, namely in stichera which have been transformed into methods of *metrophonia*, the whole pieces go only with stepwise movements, and can be sung together with the *parallage* (solmisation: *ananes, neanes...),* or with the hymnographic text written below the neumes (cf. part II.2.a and Ex. 11.a-f). Other *metrophonia* methods, in different degrees of difficulty, display a wealth of *theseis*-melodic formulas within structural frames of the second, third, fourth, fifth, octave, undecime and duodecime, involving both stepwise movements and skips (cf. part II.2.b and III and Ex. 12, 13.a-b, 19.a-f).

❖ In theoretical treatises, *metrophonia* is praised as the base of the psaltic art (Gabriel Hieromonachos: cf. part II.3.a); it can be also connected to the counting of the total number of ascending and descending 'voices' within a fragment or a piece, as a means of checking its correctness (Akakios Chalkeopoulos: cf. part II.3.b and Ex. 14). In late post-Byzantine tradition it is associated with the grasping of the structural intervals of a piece, with the aid of a *kanonion* with eight strings-measures (Anonymus in Athens EBE 968: cf. part II.3.c and Ex. 15), and Chrysanthos explains *metrophonia* as a syllabic and rhythmic rendition of the old notation which can serve as a preparation for long melismatic *exegesis* (cf. part II.3.d and Ex. 16).

Gregorios Mpounes Alyates' *Method of metrophonia,* one of the most complex samples of this type of didactic pieces (cf. part III and Ex. 17-23), can be contextualized within the large corpus of theoretical writings as drawing on the different kinds of neume-lists (especially the *emphona)* of the Papadike, on the older methods of *metrophonia* like the one by Xenophon (Xenos Korones), and also, in its larger conception, on the *Mega Ison* by St. John Koukouzeles. In its turn, Alyates' *method of metrophonia* inspired Ioannes Plousiadenos in his poly-synthetic *Μεθοδικὴ παραλλαγή* (Ex. 24).

From the evidence listed above, *metrophonia* emerges as a basic tool connected with the understanding of the diastematic structure written down with the *emphona* of Middlebyzantine notation. Intimately connected to the old form of *parallage* (the complex medieval solmisation system), it belonged to the prerequisites of good chanting,

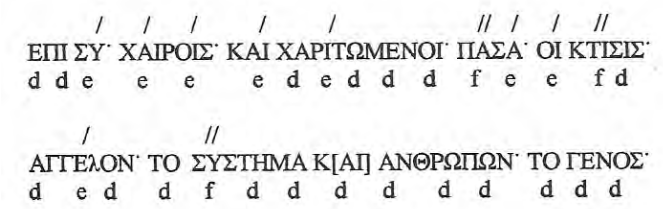
without being its essence, which lied in the adequate rendition of the pieces according to oral tradition[21].

When in 20th of March, A.D. 1719, the Presbyter Antonios, Great Oikonomos of the Great Church finished his Papadike in the ms Jerus. Anast. 45, one of our 'codices meliores', he putted in head of his kolophon the following twelve-syllable verses (f. 8v): «τῷ μουσικὴν ἔνθεον προθυμουμένῳ / ὀρθῶς μαθεῖν, καὶ μουσόληπτος φῆναι, / συντόμως τήνδε μετιέτω τὴν βίβλον»[22], touching thus on the main role of the Papadike as a theoretical text: to facilitate the correct and quick learning, as well as the singing with musicality of the divine chants.

[21] See Ex. 16 and part II.3. in this paper.

[22] "To the one who is eager to learn in the right way the divine music and to sing with musicality, I whish that he should quickly go through this book".

V. Examples



Example 1. The beginning of the theotokion *Ἐπὶ σοὶ χαίρει, Κεχαριτωμένη,* **from P. Ryland Copt. 25r, 7th-beginning of IXth cent., with early diastematic notation.**

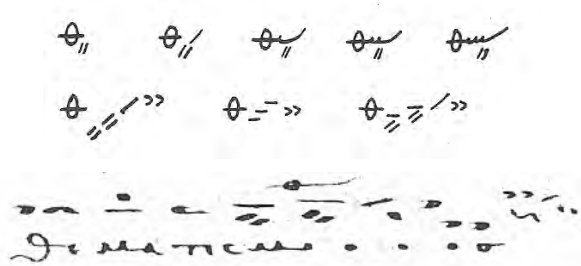
Above the text: neumes of the Hermoupolis notation, below a transnotation into alphabetical notation.

(Source: I. Papathanasiou and N. Boukas, "Early Diastematic Notation in Greek Christian Hymnographic Texts of Coptic Origin. A Reconsideration of the Source Material", in *Palaeobyzantine Notations III. Acts of the Congress held at Hernen Castle, The Netherlands, in March 2001,* edited by G. Wolfram, *Eastern Christian Studies* 4 [2004], 17).

Thematismos (Coislin I-IV)

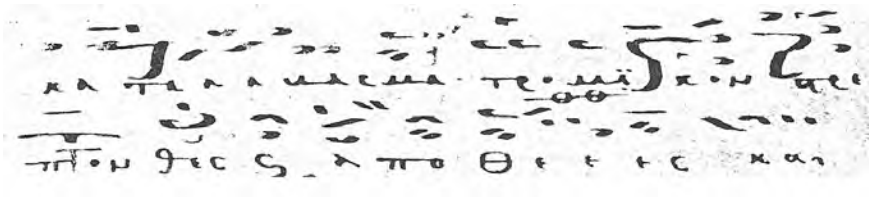
Thematismos (Coislin V-VI)

Thematismos (Middlebyzantine notation)



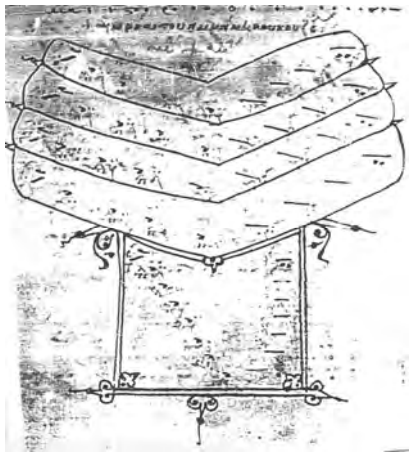
Example 2. The case of thematismos, from Palaeobyzantine adiastematic to Middlebyzantine diastematic notation.

(Sources: C. Floros, *Universale Neumenkunde* [Kassel: Bärenreiter-Antiquariat Kassel-Wilhelmshöhe, 1970], vol. 3, p. 48. Ms Athens EBE 2458, f. 3r, A.D. 1336, fragment of the *Mega Ison* by St. John Koukouzeles [from microfilm of the collection of the Monumenta Musicae Byzantinae, Copenhagen]. For a description and some plates of this ms see Γρ. Στάθης, "Ἡ ἀσματικὴ διαφοροποίηση ὅπως καταγράφεται στὸν κώδικα ΕΒΕ 2458 τοῦ ἔτους 1336", in *Χριστιανικὴ Θεσσαλονίκη. Παλαιολόγειος ἐποχή,* ΚΒ' Δημήτρια, Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο, Πατριαρχικὸν Ἵδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, Ἱερὰ Μονὴ Βλατάδων, 29-31 Ὀκτ. 1987, Κέντρο Ἱστορίας Θεσσαλονίκης τοῦ Δήμου Θεσσαλονίκης, αὐτοτελεῖς ἐκδόσεις 3 [Θεσσαλονίκη, 1989], pp. 169-188, 200-207).



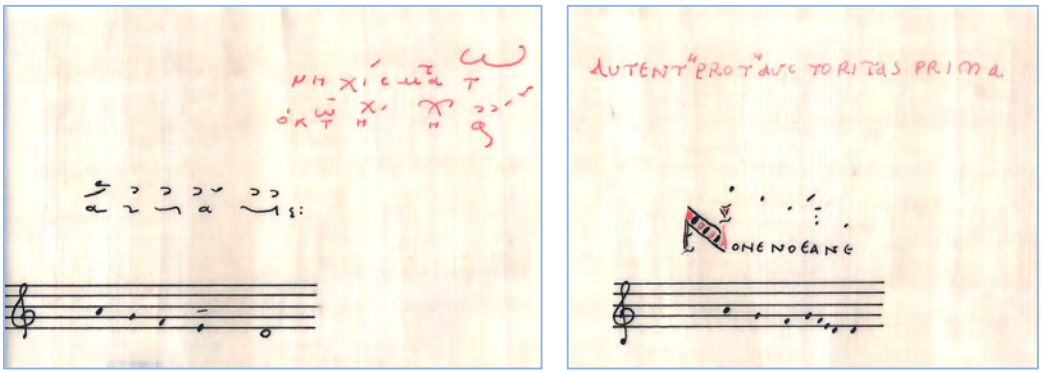
Examples 3-4. Although the Byzantine neumes are usually placed on a horizontal line, a vertical component is discernible in the disposition of certain neumes in Palaeobyzantine and Middlebyzantine notations.

(Sources: Above: Vind. theol. gr. 136, f. 228v, first half of XIIth cent., Coislin V, from the edition by Gerda Wolfram, *Sticherarium Antiquum Vindobonense,* MMB Série principale 10, Pars Principalis [Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften]. ❖
Below: Fragment from St. John Koukouzeles' *Mega Ison,* from ms Athens EBE 2458, f. 3r, A.D. 1336, [from microfilm of the collection of the Monumenta Musicae Byzantinae, Copenhagen]).

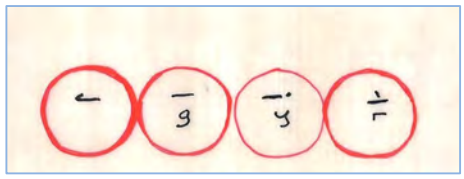


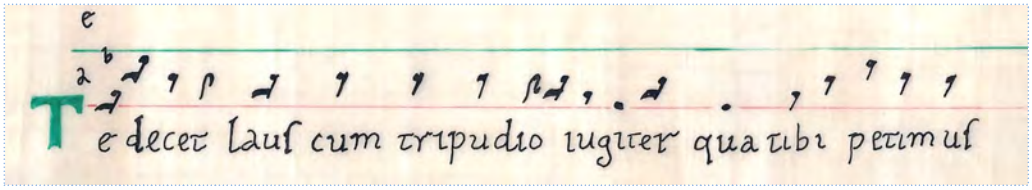
Examples 5-6. Examples of 'verticalised pitch spectrum' in Byzantine tree-diagrams.

(Sources and notes: Left: Ms H.M. Dionysiou 570, f. 79v, scribe Ioannes Plousiadenos, end of XVth cent., description of the ms by Γρ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἅγιον Ὄρος* [Αθήνα: ΙΒΜ, 1976], τ. Β', 698, 703. Note the descending and ascending scale in the frame of an octave in the lower part of the diagram. ❖
Right: Ms Gennadius 23, f. 11v, A.D. 1713, facsimile from: Rev. Konstantinos Terzopoulos, "Hidden in Plain Sight: Musical Treasures in the Gennadius Library. Byzantine Repertories and a Snippet of Modern Greek History", in *Hidden Treasures at the Gennadius Library,* The Gennadius Library, American School of Classical Studies at Athens, *The New Griffon 12* [2011], fig. 13. For the notion of 'verticalised pitch spectrum', cf. footnote 6 in this article).



Example 7. Diastematy in East and West (I):
Left: Middlebyzantine notation: diastematy by designing for each interval its own, symbolic sing/combination of signs, displayed horizontally.
Right: Aquitanian neumes: diastematy through point-neumes displayed vertically.
(Sources and notes: Left: upper roads: the intonation formula of the first authentic mode, copied from the Protopapadike Petrop. gr. 495, f. 4r, second half of XIIIth cent.: cf. facsimile in Evgeny Vladimirovich Gertsman, *Petersburg Theoreticon* [Odessa: Variant Publishers, 1994], p. 230 and plate LVII; on staff: transnotation. ❖
Right: upper roads: the intonation formula of the fist authentic mode, copied from the Tonaire d'Auch, Bibliothèque nationale de France, Ms latin 1118, f. 104r, A.D. 990: cf. facsimile in C. Massip, *Le livre de musique,* Conférences Léopold Delisle [Paris: Bibliothèque nationale de France, 2007], p. 42, table 10. See also David Hiley, "Diastematic", *New Grove Dictionary of Music.* Version html [thanks to Miss A. Karanikola for her help]. Ι. Παπαθανασίου, *Εγχειρίδιο Μουσικής Παλαιογραφίας. Πρώτη ενότητα. Δυτικές νευματικές σημειογραφίες* [Αθήνα: Διογένης, Αθήνα 2002], 89; on staff: transnotation: see J. Raasted, *Intonation formulas and modal signatures in Byzantine musical manuscripts,* MMB, Subsidia VII [Copenhagen: Munksgaard, 1966], 154).



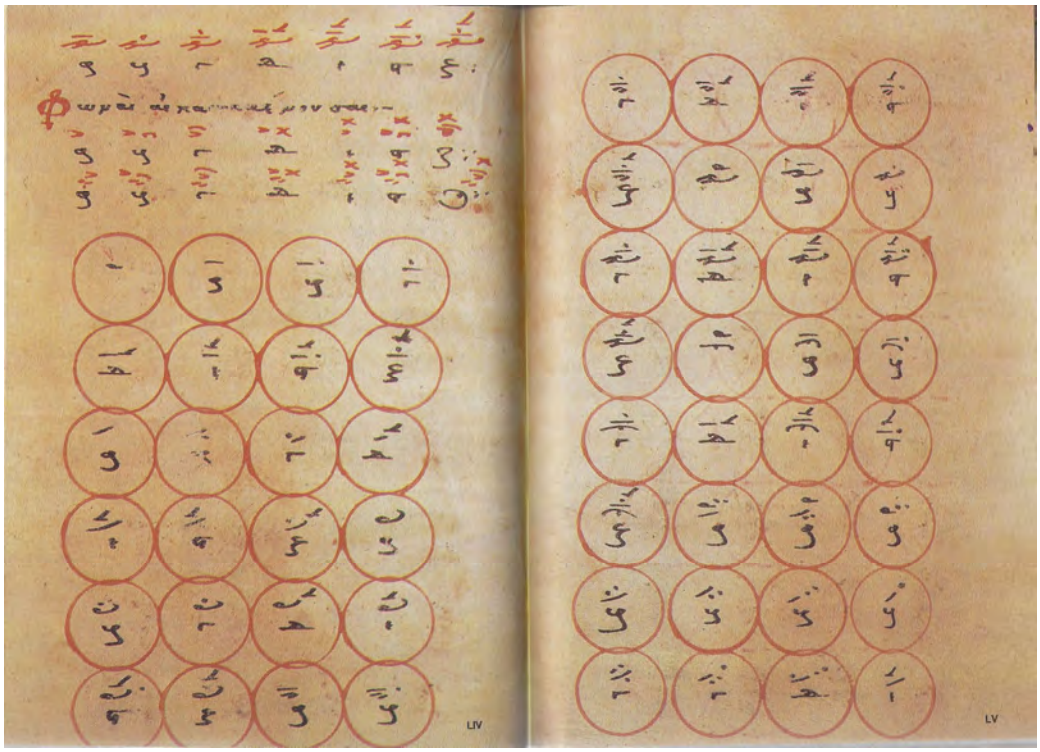


Example 8. Diastematy in East and West (II):

From the period of the adoption of Middlbyzantine notation ("could have begun during the 1st first half of the XIIth cent." [Papathanasiou] /about 1150 [Troelsgård], until 1814, "the notation used in the transmission of Byzantine chant underwent no radical change. With the general acceptance of the diastematic principle at the very beginning of this long time-span, Byzantine musicians had taken a crucial step, a step no less crucial than the analogous one taken in the West at a somewhat earlier date" (Guido d'Arezzo's reform, ca A.D. 1030), "and once this crucial step had been taken, there could be no turning back"

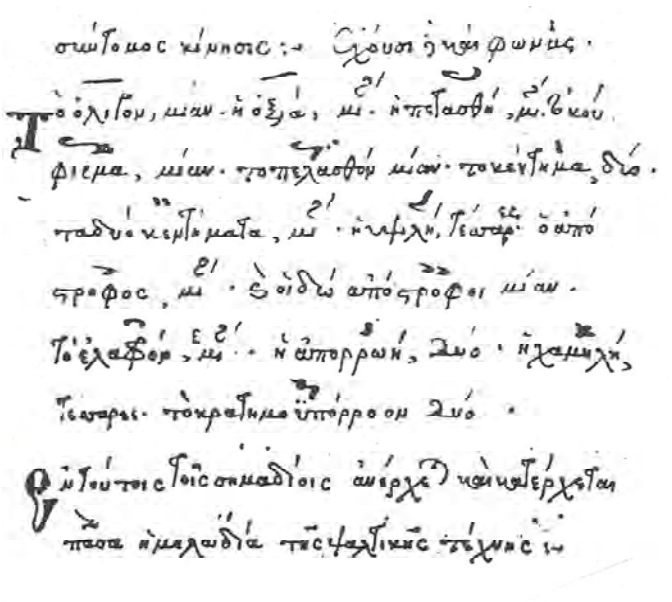
(Sources: quotations from O. Strunk, *Specimina notationum antiquiorum,* MMB VII, Pars Suppletoria [Copenhagen: Munksgaard, 1966], 1. See also I. Papathanasiou, "The musical notation of the Sticherarion MS Vat. Barb. gr. 483", in *Byzantine Chant. Tradition and Reform*, Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993, ed. C. Troelsgård, Monographs of the Danish Institute at Athens [Athens, 1997], vol. 2, 53-67. See further the entry "Notation", § III,1,v,b, in *New Grove Dictionary of Music*, Version html. ❖

For the picture above: copy from the list of the ascending intervallic signs from the Protopapadike Petrop. gr. 495, f. 2v, second half of the XIIIth cent.: cf. facsimile in Evgeny Vladimirovich Gertsman, *Petersburg Theoreticon* [Odessa: Variant Publishers, 1994], plate LIV. ❖ For the picture below: fragment copied from the ms BnF latin 10508, f. 6r, XIIth cent., from the Benedictine Abbey Saint-Évroult d'Ouche, with "french neumes of the second epoch", and lines [added afterwards]: dry-point lines with letter-clefs a and e [la, mi] and coloured lines in red [F-Fa] and in green [c-do]: see facsimile and description in C. Massip, *Le livre de musique,* Conférences Léopold Delisle [Paris: Bibliothèque nationale de France, 2007], p. 21 and 41, tab. 9. See also "Notation", § III,1,v,b, *New Grove Dictionary of Music*, Version html).



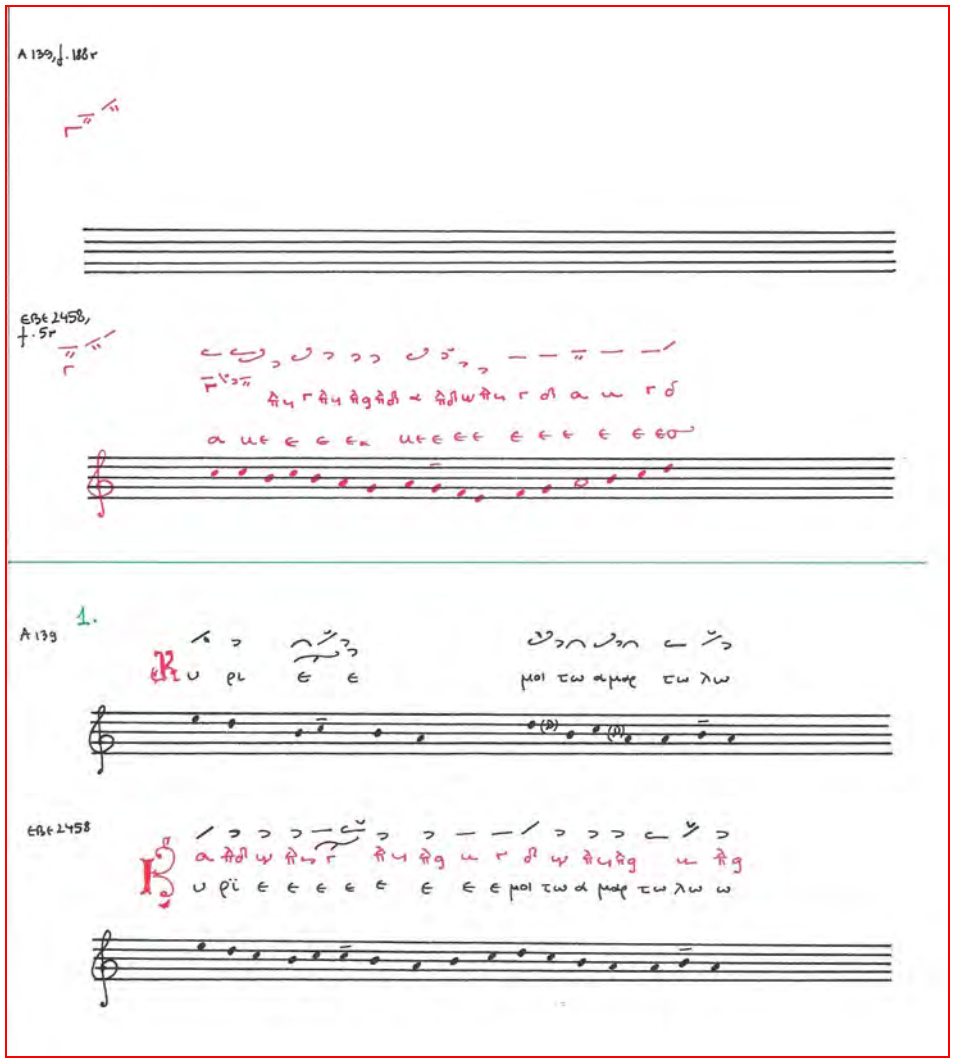
Example 9. Metrophonia in neume-lists: the content of 'voices' of each interval sign (*emphonon*) according to the Protopapadike in Petrop. gr. 495, f. 2v-3r, a copy by Neophytos Hieromonachos from Damascus, 2nd half of XIIIth cent.

(Sources: Evgeny Vladimirovich Gertsman, *Petersburg Theoreticon* [Odessa: Variant Publishers, 1994], plates LIV-LV. See also M. Alexandru and Chr. Troelsgård, "Η σημασία της Παπαδικής λεγόμενης προθεωρίας για την έρευνα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μουσικής", in Πρακτικά του ΣΤ' Διεθνούς Συμποσίου Ελληνικής Παλαιογραφίας [Δράμα, 21-27 Σεπτεμβρίου 2003], edd. Β. Άτσαλος and Ν. Τσιρώνη, Ελληνική Εταιρεία Βιβλιοδεσίας, Αθήνα 2008, vol. II, pp. 563-564 and III, pp. 1224-1225).



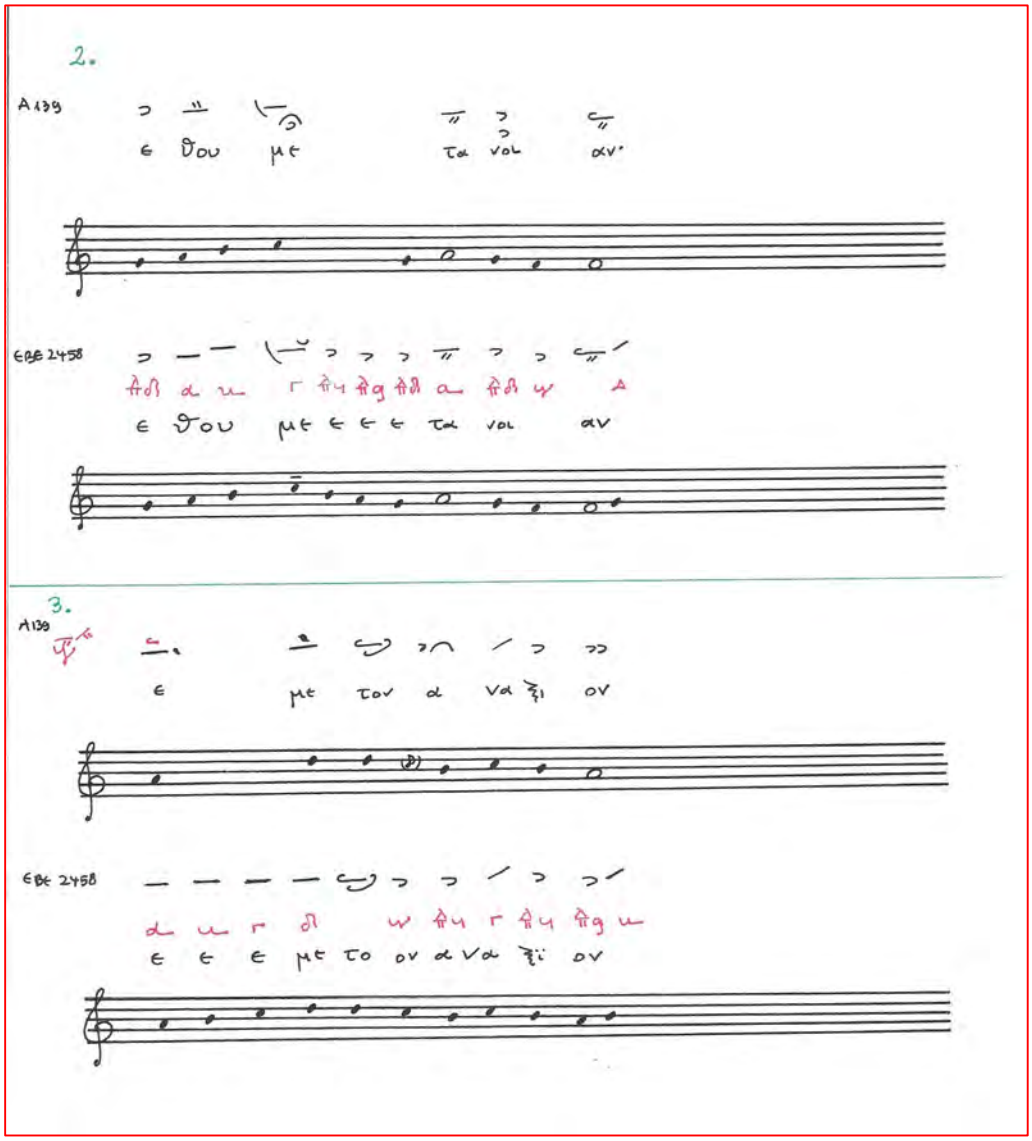
Example 10. The verbalization of the metrophonic content of the basic interval signs in the brief redaction of the post-Byzantine Papadike, ms Iviron 970, f. 2v, A.D. 1686, scribe Kosmas Makedon: "*and they have the following content of voices: the oligon has one, the oxeia one (...), the kentima two...*"

(Source and notes: Γρ. Στάθης, *Φάκελος μαθήματος «Ἀναλυτικὴ βυζαντινὴ σημειογραφία». Σημειώσεις πανεπιστημιακῶν παραδόσεων καὶ τέσσερις ἑνότητες – προθεωρία καὶ μελισμένα τροπάρια - ἀπὸ χειρόγραφους καὶ ἔντυπους μουσικοὺς κώδικες μὲ βυζαντινὴ σημειογραφία* [Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 1997], 38. In line 6 of the ms, there should be *τὸ ἐλαφρὸν, δύο* instead of *μίαν*).

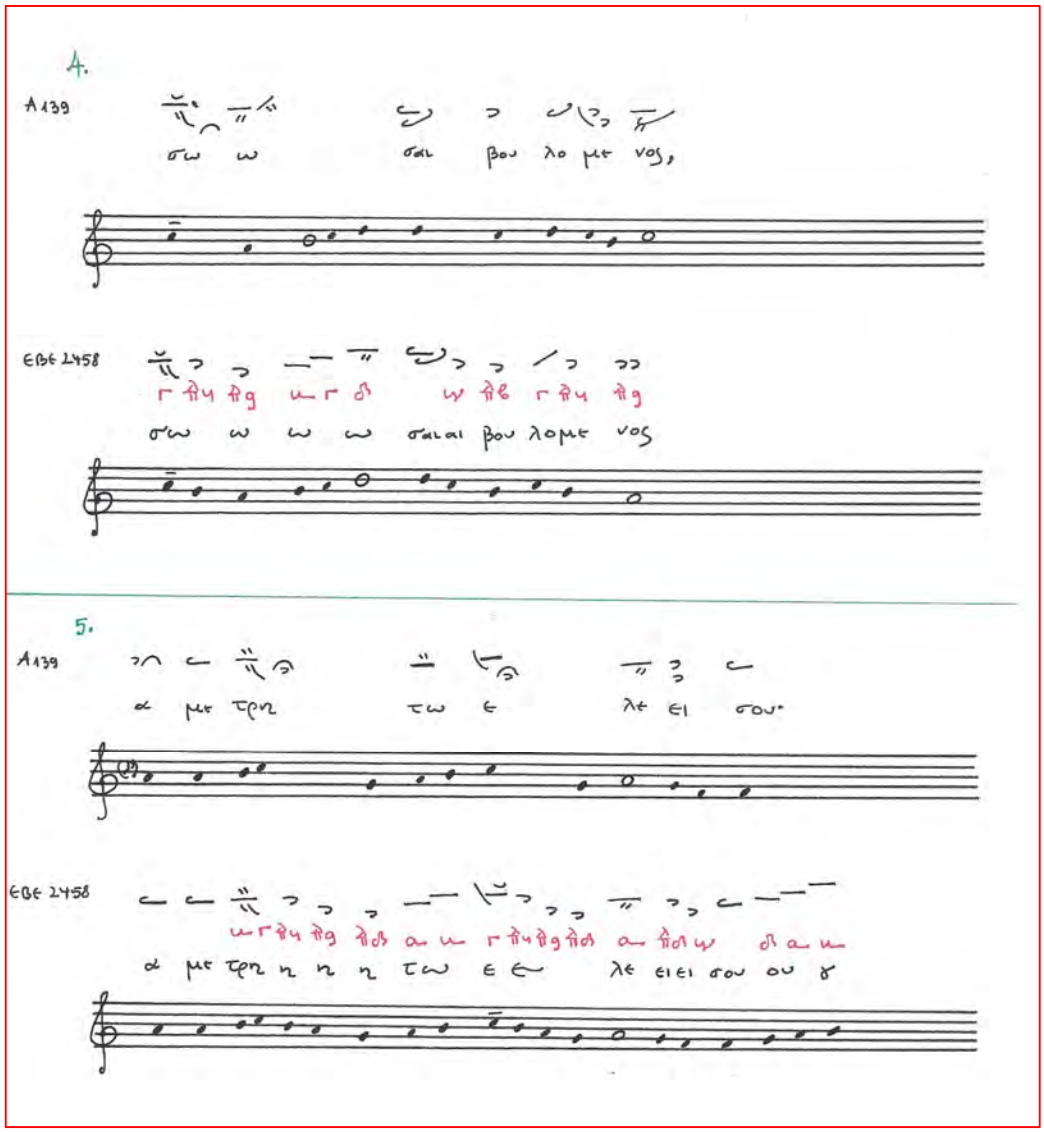


Example 11.a. Metrophonia in didactic poems (a): Selected stichera transformed into exercises of metrophonia and parallage, with exclusive stepwise movements within the intervallic frames of the actual sticheron. Renditions: i. stepwise movement with the apechemata corresponding to each melodic degree, and presumably ii. stepwise movement with the text of the sticheron. The case of *Κύριε ἐμοὶ τῷ ἁμαρτωλῷ ἔθου*, idiomelon for Thursday morning in the First Week of Lent.

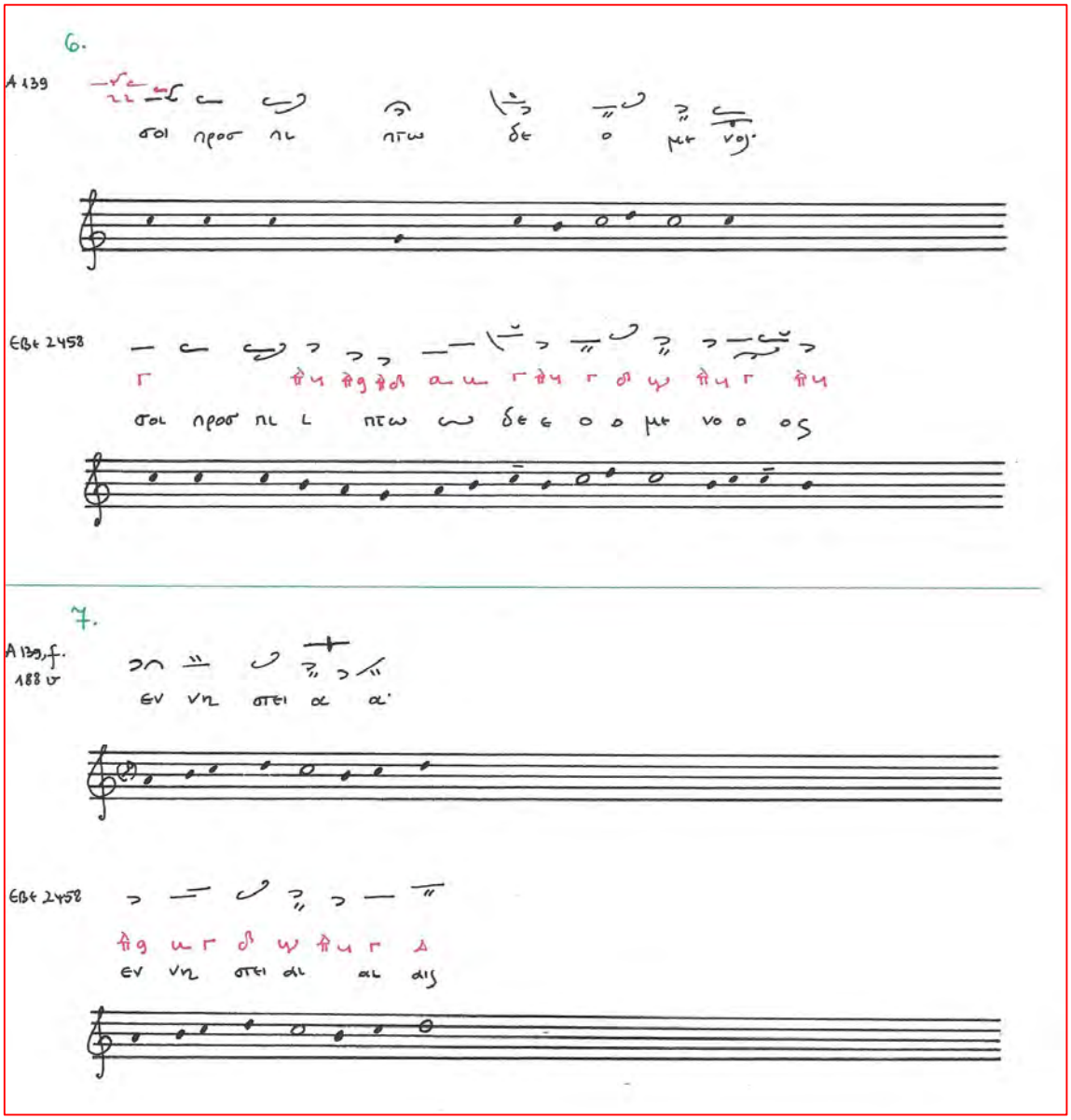
(Sources and notes: the collation contains for each kolon: the sticheron from the Sticherarium Ambrosianum A 139 sup., f. 188r-v, A.D. 1341, edd. Perria/Raasted, MMB XI [Copenhagen, 1992] and the homonymous exercise for metrophonia and parallage from Athens EBE 2458, f. 5r, A.D. 1336. Both sources are supplied with transnotation of the interval signs on staff. It should be underlined that the interval signs show only the structural notes of the piece; in order to sing the melos, one has to rely on the different forms of traditional *exegesis*: cf. Μ. Αλεξάνδρου, *Ἐξηγήσεις καὶ μεταγραφὲς τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς* [Θεσσαλονίκη: University Press, 2010], pp. 14-17, 36-43, 80-94).



Example 11.b. Continuation of the collation of the sticheron *Κύριε ἐμοὶ τῷ ἁμαρτωλῷ ἔθου.*

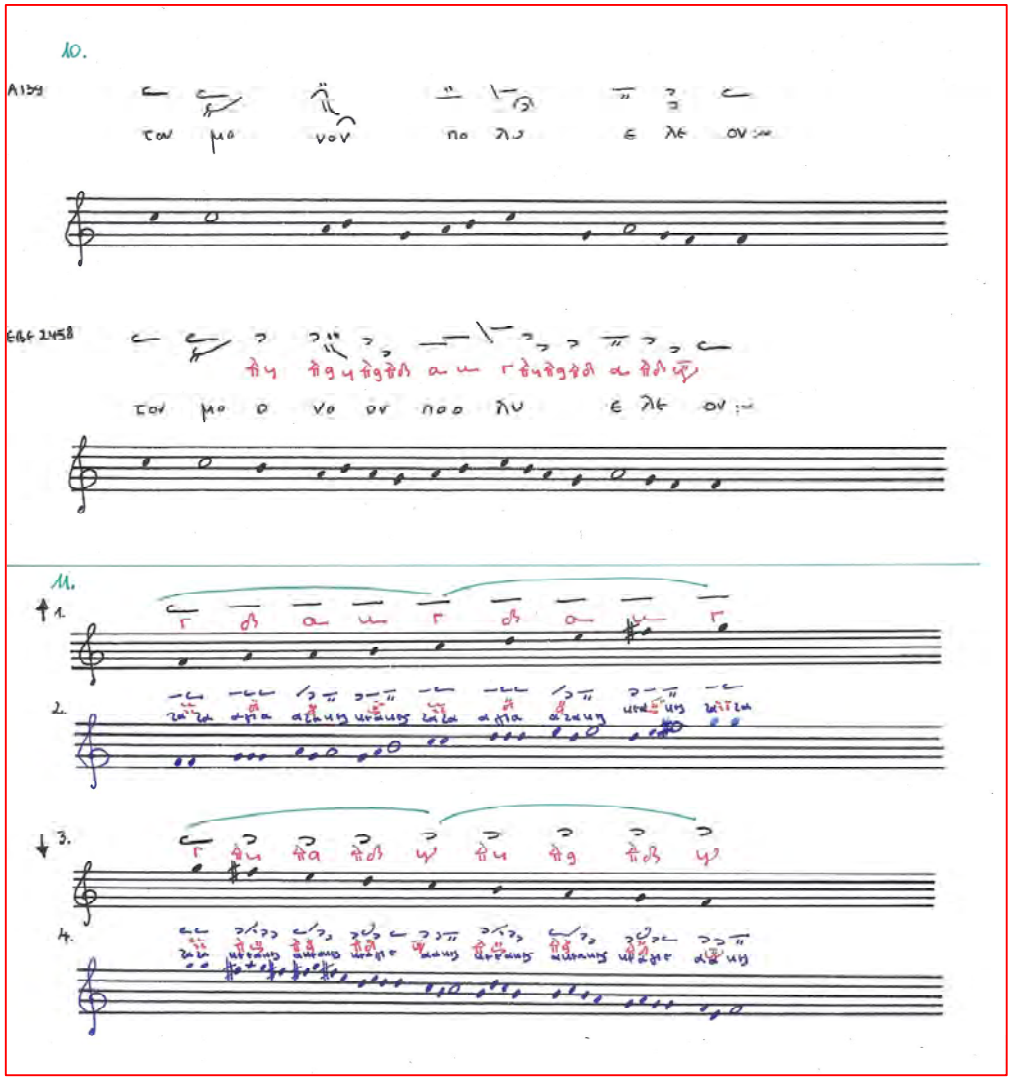


Example 11.c. Continuation of the collation of the sticheron *Κύριε ἐμοὶ τῷ ἁμαρτωλῷ ἔθου.*



Example 11.d. Continuation of the collation of the sticheron *Κύριε ἐμοὶ τῷ ἁμαρτωλῷ ἔθου.*

Example 11.e. Continuation of the collation of the sticheron *Κύριε ἐμοὶ τῷ ἁμαρτωλῷ ἔθου.*



Example 11.f. End of the collation of the sticheron ***Κύριε ἐμοὶ τῷ ἁμαρτωλῷ ἔθου.***

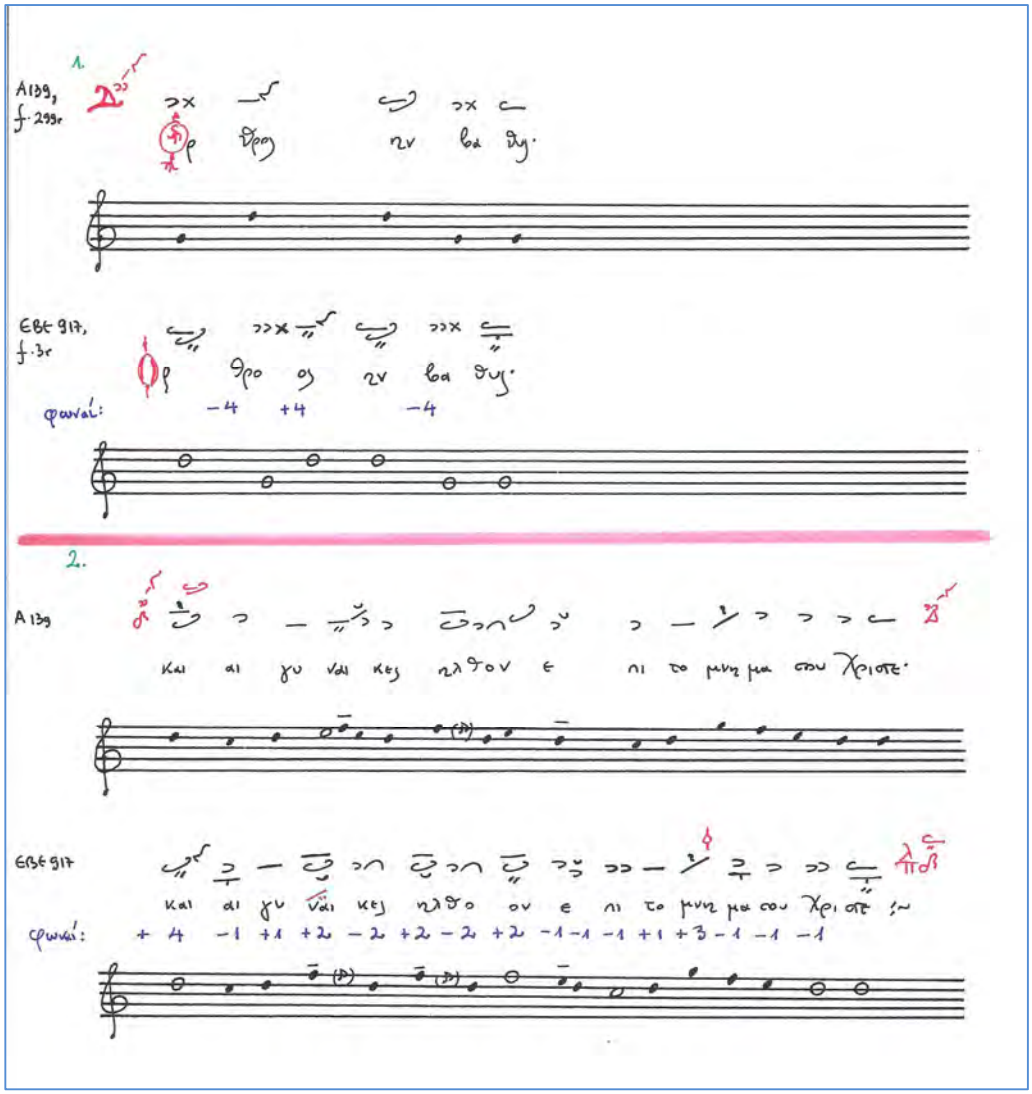
(Note: on the last four staves the modal structure of the sticheron is shown. Nr. 1 and 3 display the melodic steps with the signatures occuring in the metrophonia & parallage exercise from EBE 2458. Since the same signatures are repeated at the interval of a fifth (*trochos*-system), f-sharp is required in the upper register. Nr. 2 and 4 explain the brief *echemata* which correspond to each melodic step, according to a parallage-exercise found in Codex Chrysander, and published in O. Fleischer, *Die spätgriechische Tonschrift,* B [Berlin: Reimer, 1904], 17-18. For the dating of Codex Chrysander not earlier than the last quarter of the XVIIth cent., cf. E. Makris, *Die musikalische Tradition des Anastasimatarion im 16. und 17. Jahrhundert,* Doctoral Dissertation [Universität Wien: Geisteswissenschaftliche Fakultät, 1996], 33. For a collation of the aforementioned exercise with similar parallage methods, cf. Alexandru and Troelsgård, "Σημασία", III, 1229).

Example 12. Metrophonia in didactic poems (b): paradigmatic ascending & descending movements within frames of 1, 2, 3, and 4 voices, passing through the modes: the case of the *Ἰσασμοὶ τῶν η' ἤχων* – *'Equalizations' of* the 8 modes from the Papadike H.M. Iviron 973, f. 15v, beginning of XVth cent.: fully developed Middlebyzantine notation and transnotation on staff.
(Description of the source: Γρ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἅγιον Ὄρος* [Αθήνα: ΙΒΜ, 1993], τ. Γ', pp. 739-740).

Example 13.a. Metrophonia in didactic poems (b): paradigmatic ascending & descending movements within frames of 1-4 and 7 voices, in the plagal of the fourth mode: *Ἑτέρα μέθοδος*, H.M. Iviron 973, f. 15v, beginning of XV^th^ cent.: fully developed Middlebyzantine notation and transnotation on staff.

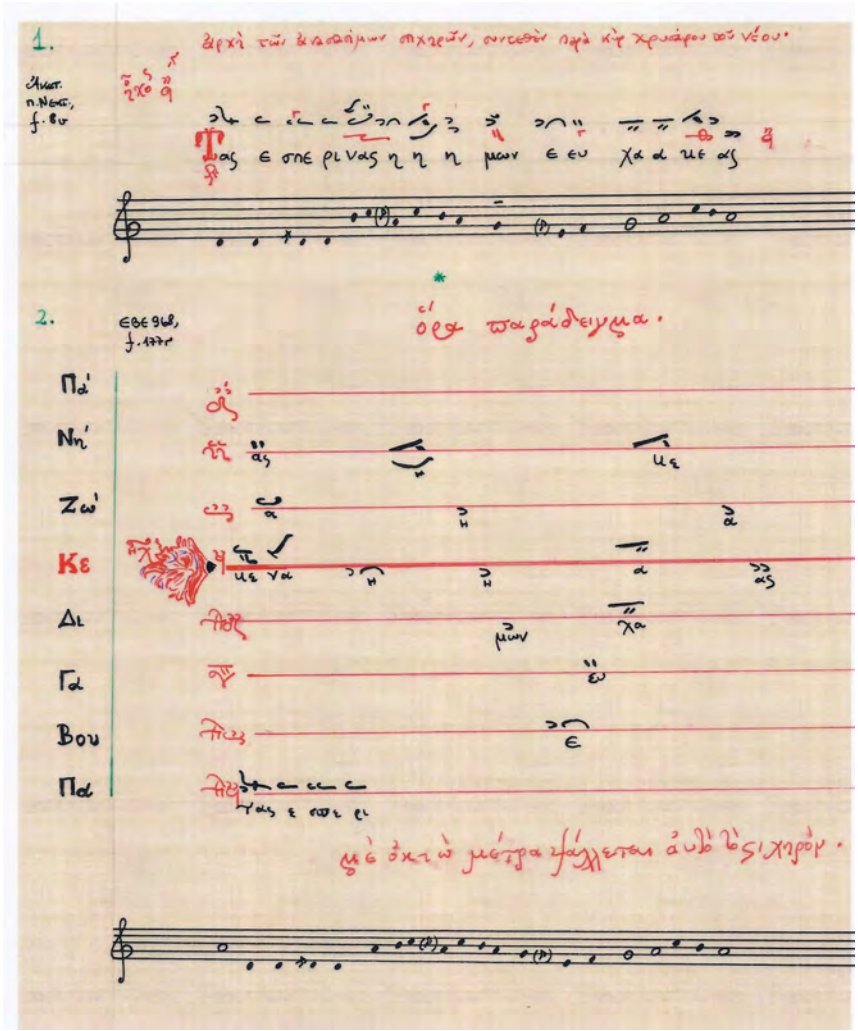
(Description of the source and note: Στάθης, *Χειρόγραφα Ἁγίου Ὄρους*, τ. Γ', 739-740. The same method, with very small differences, can be found also in ms Lavra Λ 165, f. 32v, where it is ascribed to Xenophon, author which can be identified with Xenos Korones, according to Γρηγόριος Αναστασίου, *Τὰ κρατήματα στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη*, ΙΒΜ, Μελέται, 12, ed. Γρ. Στάθης [Αθήνα, 2005], 515. This ms was used in order to facilitate the reading of some unclear places of Iviron 973 [kolon and beginning of kolon 37]).

Example 13.b. Continuation of the *Ἑτέρα μέθοδος*, H.M. Iviron 973, f. 15v.



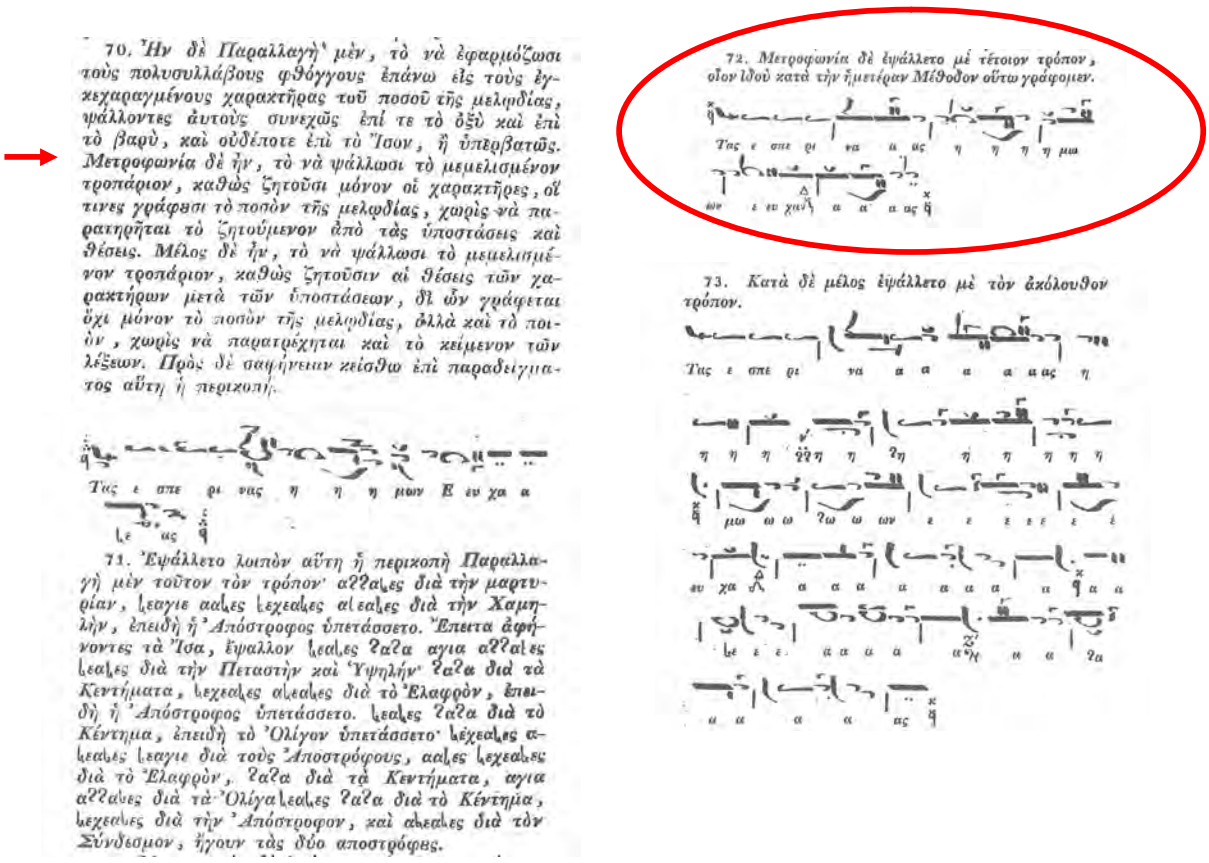
Example 14. Metrophonia as calculation of the voices of one piece: Akakios Chalkeopoulos' example of the Fourth Heothinon.

(Sources and notes: The present collation contains: in the first and third line: the beginning of the Heothinon from the Sticherarium Ambrosianum, edd. Perria/Raasted, MMB XI [Copenhagen, 1992], and in the second and fourth line: the corresponding example from Chalkeopoulos' *Akribologemata*, Athens EBE 917, f. 3r, A.D. 1500-1520. The theoretician explains that at the beginning of the Heothinon: *"Ἔχει δὲ φωναὶ ἀνιοῦσαι ιθ', ὁμοίως καὶ κατιοῦσαι" ["There are 19 ascending voices and the same number of descending ones"].* In order to understand this kind of metrophonic calculation we wrote below the second and fourth line the number of rising and falling voices [intervals of seconds] shown by each sign. Summing them up, we obtain as total number of ascending voices: 4+4+1+2+2+2+1+3 = 19, and as total number of descending voices: 4+4+1+2+2+1+1+1+1+1+1 = 19).



Example 15. Diagram for the apprehension of metrophonia in the anonymous treatise from Athens EBE 968. The paradigm *Τὰς ἑσπερινὰς ἡμῶν εὐχάς*. Metrophonia = rendition of the intervallic structure of a piece, with singing of the hymnographic text.

(Notes and sources: At Nr. 1 the beginning of the first hesperion sticheron in the first authentic mode, with text by St. John of Damascus, and melody by Chrysaphes the New is given, after an Anastasimatarion of the XVIII[th] cent. [thanks Rev. Nektarios Paris for this source]. Below, a transnotation in staff is supplied. Nr. 2 shows a copied fragment of the well-known diagram from EBE 968, f. 177r, XVII[th]-XVIII[th] cent., together with our transnotation on staff and the addition of the Chrysanthine monosyllabic solmisation in the left margin. The Anonymos states below the diagram: *"Μὲ ὀκτὼ μέτρα ψάλλεται αὐτὸ τὸ στιχηρόν· Τρεῖς χορδαὶς ἔχει ἀνιοῦσαις καὶ τέσσαραις κατιοῦσαις, καὶ μία φυλάττη τὸ κύριον ἴσον" = "This sticheron is to be chanted with eight measures: It has three ascending and four descending strings, and one holds the ison (basic tone)".* For editions of this diagram cf. K. Ψάχος, *Ἡ παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, 2nd ed. Γ. Χατζηθεοδώρου [Αθήνα: Διόνυσος, 1978], plate K, and A. Αλυγιζάκης, *Η οκταηχία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία* [Θεσσαλονίκη: Πουρναρά, 1985], 272. For the dating of this theoretikon, see I. Zannos, *Ichos und Makam. Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik,* Orpheus-Schriftenreihe 74 [Bonn: Orpheus-Verlag, 1994], 541).



70. Ἦν δὲ Παραλλαγὴ μὲν, τὸ νὰ ἐφαρμόζωσι τοὺς πολυσυλλάβους φθόγγους ἐπάνω εἰς τοὺς ἐγκεχαραγμένους χαρακτῆρας τοῦ ποσοῦ τῆς μελῳδίας, ψάλλοντες αὐτοὺς συνεχῶς ἐπί τε τὸ ὀξὺ καὶ ἐπὶ τὸ βαρὺ, καὶ οὐδέποτε ἐπὶ τὸ Ἴσον, ἢ ὑπερβατῶς. Μετροφωνία δὲ ἦν, τὸ νὰ ψάλλωσι τὸ μεμελισμένον τροπάριον, καθὼς ζητοῦσι μόνον οἱ χαρακτῆρες, οἵτινες γράφουσι τὸ ποσὸν τῆς μελῳδίας, χωρὶς νὰ παρατηρῆται τὸ ζητούμενον ἀπὸ τὰς ὑποστάσεις καὶ Θέσεις. Μέλος δὲ ἦν, τὸ νὰ ψάλλωσι τὸ μεμελισμένον τροπάριον, καθὼς ζητοῦσιν αἱ Θέσεις τῶν χαρακτήρων μετὰ τῶν ὑποστάσεων, δι' ὧν γράφεται ὄχι μόνον τὸ ποσὸν τῆς μελῳδίας, ἀλλὰ καὶ τὸ ποιὸν, χωρὶς νὰ παρατηρῆται καὶ τὸ κείμενον τῶν λέξεων. Πρὸς δὲ σαφήνειαν κείσθω ἐπὶ παραδείγματος αὕτη ἡ περικοπή.

Τας ε σπε ρι νας η η η μων Ε ευ χα α

λε ας

71. Ἐψάλλετο λοιπὸν αὕτη ἡ περικοπὴ Παραλλαγὴ μὲν τοῦτον τὸν τρόπον· α??αλες διὰ τὴν μαρτυρίαν, λεαγιε ααλες λεχεαλες αλεαλες διὰ τὴν Χαμηλὴν, ἐπειδὴ ἡ Ἀπόστροφος ὑπετάσσετο. Ἔπειτα ἀφήνοντες τὰ Ἴσα, ἔψαλλον λεαλες ?αζα αγια α??αλες λεαλες διὰ τὴν Πεταστὴν καὶ Ὑψηλὴν ?αζα διὰ τὰ Κεντήματα, λεχεαλες αλεαλες διὰ τὸ Ἐλαφρὸν, ἐπειδὴ ἡ Ἀπόστροφος ὑπετάσσετο. λεαλες ?αζα διὰ τὸ Κέντημα, ἐπειδὴ τὸ Ὀλίγον ὑπετάσσετο· λεχεαλες αλεαλες λεαγιε διὰ τοὺς Ἀποστρόφους, ααλες λεχεαλες διὰ τὸ Ἐλαφρὸν, ?αζα διὰ τὰ Κεντήματα, αγια α??αλες διὰ τὰ Ὀλίγα λεαλες ?αζα διὰ τὸ Κέντημα, λεχεαλες διὰ τὴν Ἀπόστροφον, καὶ αλεαλες διὰ τὸν Σύνδεσμον, ἤγουν τὰς δύο αποστρόφους.

72. Μετροφωνία δὲ ἐψάλλετο μὲ τέτοιον τρόπον, οἷον ἰδοὺ κατὰ τὴν ἡμετέραν Μέθοδον οὕτω γράφομεν.

Τας ε σπε ρι να α ας η η η η μω

ωσ ε ευ χαί α α α ας

73. Κατὰ δὲ μέλος ἐψάλλετο μὲ τὸν ἀκόλουθον τρόπον.

Τας ε σπε ρι να α α α α ας η

η η η η η η η η η η

μω ω ω ω ων ε ε ε ε ε

ευ χα α α α α α α α α α

λε ε ε α α α α α α

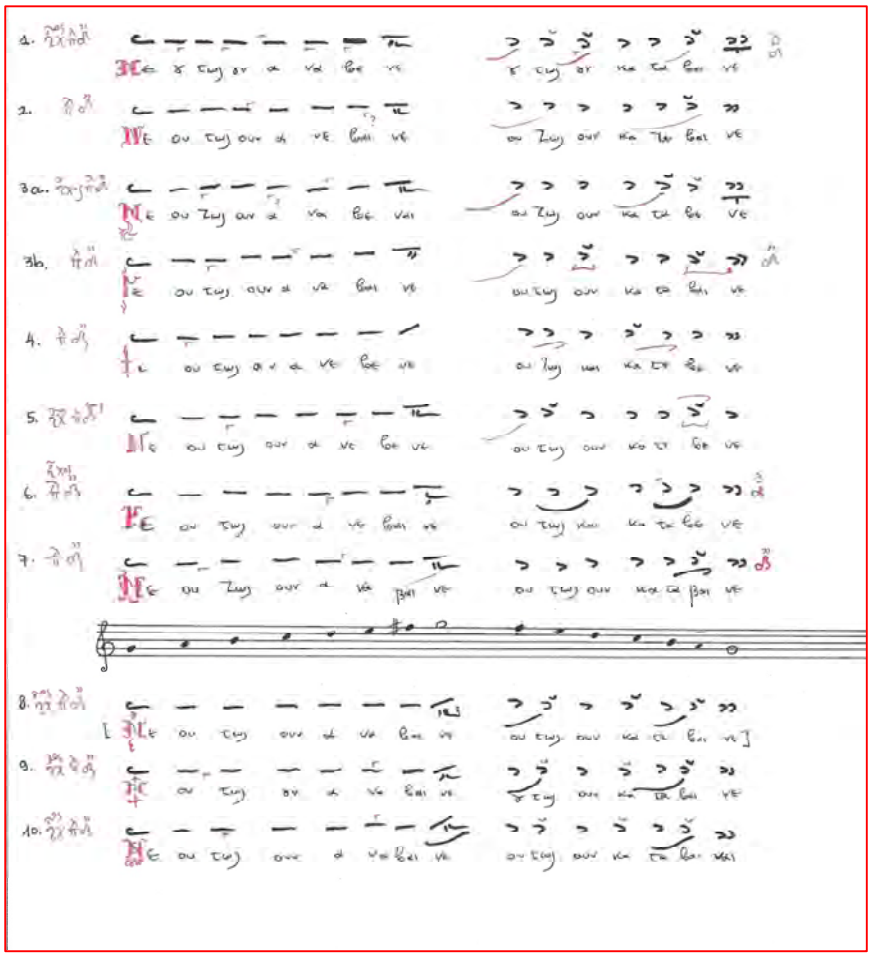
α α α α ας

Example 16. Chrysanthos, *Mega Theoretikon,* Trieste 1832, pp. XLVI-XLVIII, §§ 70-73: about the triptych parallage-metrophonia-melos, as the three degrees in the apprehension-process according to the Old Method.

Once more the paradigm *Τὰς ἑσπερινὰς ἡμῶν εὐχάς.*

Metrophonia = syllabic rendition of the old neumation 'at face value', with rhythm, and by singing the hymnographic text.

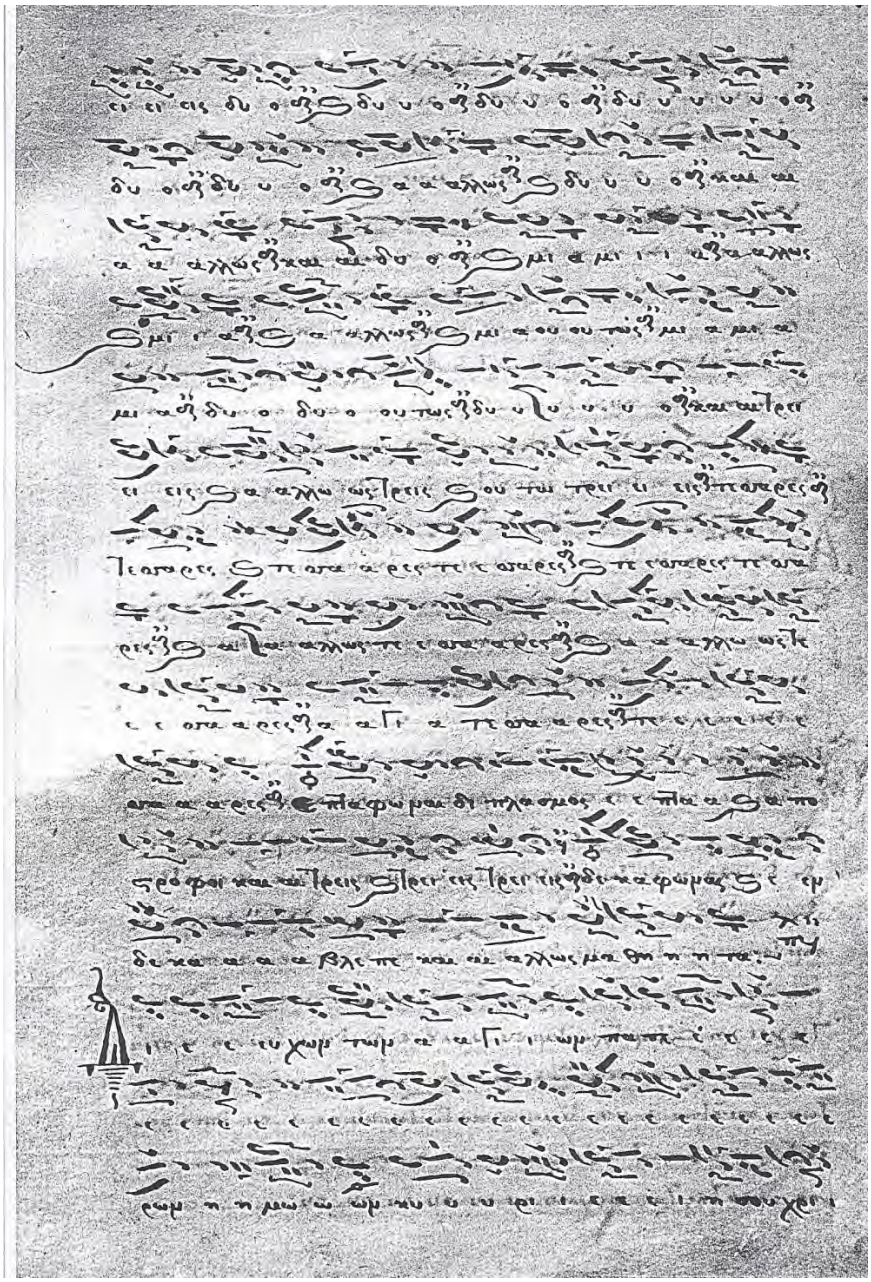
(Further reading concerning this example: A.K. Khalil, *Echoes of Constantinople: oral and written tradition of the psaltes of the Ecumenical Patriarchate of Constantinople,* PhD Dissertation, UC San Diego, 2009, UC San Diego Electronic Theses and Dissertations, Permalink: http://escholarship.org/uc/item/6r2794cz, pp. 45-49).



Example 17. Gregorios Mpounes Alyates, Method of metrophonia, incipit: an open collation of sources.

Sources: **1. H.M. Iviron 1009**, f. 12r-v, XVI[th] cent. (Lampros): ἑτέρα μέθοδος τῆς μετροφωνίας ὠφελημώτατος ποίημα κῦρ Γρηγορίου Πούνι τοῦ Ἀλιάτου | **2. H.M. Laura K 188**, pp. 3-4, XVII[th] cent. (Spyridon/Eustratiades): μέθοδος τῆς μετροφωνίας Γρηγορίου Μποῦνι | **3.a-b. H.M. Iviron 1008**, f. 4v-5r and 37r-38r (man. sec.), XVII[th] cent. (Lampros): ἑτέρα μέθοδος κὺρ Γρηγορίου Μπούνη τοῦ Ἀλιάτου and ἑτέρα μέθοδος τῆς παραλαγῆς κὺρ Γρηγορίου τοῦ Ἀλυάτου | **4. Codex Chrysander**, ed. Fleischer, *Tonschrift,* B, pp. 33-36, 'the earliest in the last quarter of the XVII[th] cent.' (Makris): ἑτέρα μέθοδος τῆς μετροφονίας ὠφελλιμωτάτη ποίημα κὺρ Γρηγορίου Μπούνι τοῦ Αλιάτου πάνι ὀρέα | **5. H.M. Koutloumousiou 449**, f. 6v-7r, 'end of XVII[th] cent.-around 1700' (Stathis): μέθοδος παραλαγῆς πάνυ ὠφέλιμος κὺρ Γρηγορίου τοῦ Ἀλυάτου | **6. Brussels IV 515**, f. 18r-v, XVII[th]-XVIII[th] cent. (Troelsgård): ἕτερη μέθοδος τῆς μετροφωνίας πάνυ ὀφέλημος ποίημα κὺρ Γρηγορίου Μπούνι τοῦ Ἀλυάτου ἐκ τῆς Συλιμβρίας | **7. Jerusalem, Anastaseos 45**, f. 13v-14r, A.D. 1719, scribe Antonios Megas Oikonomos (cf. kolophon f. 8v and Troelsgård) | **8. H.M. Laura M 93**, f. 9r-v, A.D. 1728, scribe Ioannes Lampadarios (Spyridon/Eustratiades): μέθοδος μετροφωνίας ὠφελημωτάτη ποίημα Γρηγορίου τοῦ Ἀλυάτη (blurred copy) | **9. H.M. Laura E 132**, f. 7v-8r, A.D. 1733 (Spyridon/Eustratiades): μέθοδος μετροφωνίας ὠφελημωτάτη ποίημα κὺρ Γρηγορίου τοῦ Ἀλυάτη | **10. H.M. Laura E 128**, f. 8v-9r, A.D. 1741, scribe Agapios (Spyridon/Eustratiades): μέθοδος μετροφωνίας ὠφελημωτάτη ποίημα κὺρ Γρηγορίου τοῦ Αλυάτου

Example 18.a. Gregorios Mpounes Alyates, Method of metrophonia, in one of the 'codices meliores': Jerusalem Anastaseos 45, f. 13v, A.D. 1719, scribe Antonios Megas Oikonomos.



Example 18.b. Gregorios Mpounes Alyates, Method of metrophonia (continued), Jerusalem Anastaseos 45, f. 14r.

Μέθοδος παραλλαγῆς πάνυ ἀφέλιμος, κυρ Γρηγορίου τοῦ Ἀλυάτου, πλ. δ'
Very useful method of parallage by Gregorios Alyates, plagal of the 4th mode
Elements of formal, modal, generative/structural, syntactical and metrophonical analysis based on MS Jerusalem, Anastaseos 45, f. 13v-14r, A.D. 1719, autograph by Antonios Megas Oikonomos (cf. Troelsgård, *Inventory* and kolophon of the ms, f. 8v. See also Nagy, "Elemente")

Periods	Kola	Greek text and *translation* (Liddell-Scott-Jones-McKenzie, *Greek-English Lexicon*. Gemoll, *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch*. Pons-Collins, *Wörterbuch Deutsch-English, English-Deutsch*)	Systems – Frame intervals	Main ambitus – Structural notes (cf. Cook, Guide, p. 41 Alexandru/ Tsougras, "Methodology"	Martyriai (Main & Medial Signatures) – Cadences and Phtorai (Modulation/ Alteration-Signs)	Theseis (Formulas) (based on the catalogue of theseis in Alexandru, *Studia*, II, p. 28-77)	Total ambitus and metrophonical elements (based on A. Chalkeopoulos, *Akribologemata*, Athens NL 917, f. 3r-4v and ed. Αλυγιζάκης, «Θεωρητικόν», p. 385-357)	Melodic contours (inspired by Ch. Adams' classification of melodic contours, in: Cook, *Guide to musical analysis*, p. 197)
I. Prologue	1. 2.	Νε οὕτως οὐν ἀνάβαινε οὕτως οὐν κατάβαινε *Ne, This way, in fact, go up,* *this way, in fact, go down*	Heptaphony (octachord)	G - g - G 1 - 8 - 1	G→ G	1. Anabasis | 2. Katabasis	Ascending voices: +7 Descending voices: -7	(1) (2)
II	3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.	καὶ τὰς τέσσαρας καὶ τὰς τέσσαρας καὶ ἀλλως τέσσαρες ἄλλως τέσσαρες τέσσαρες καὶ τέσσαρες τέσσαρες Ιε τέσσαρες *and the four (voices)* (twice, with different formulas) *and in another way four* *in another way four* *four* *and four* *four* *ne four*	Tetraphony (pentachord)	G - d – G 1 - 8 - 1	D→ G d G G G G G	3. Anabasis, kratema | 4. Katabasis, including: antikenomata, kratemata (dyo apostropholi syndesmoi & diple) | 5. Anabasis, antikenoma, dyo ap. synd. + apoderma | 6. Katabasis, including: antikenomata, dyo ap. synd. | 7. Antikenoma, apoderma | 8. Anabasis, psephiston, antikenoma, dyo ap. synd. | 9. Katabasis, including: petastai, heteon parakalesma, dyo ap. synd. | 10. Diple – lygisma, psephistokatabasma + antikenoma and dyo ap. synd.	Ascending voices: + 25 Descending voices: - 25	(3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10)

Example 19.a. Polyprismatic analytical approach to Alyates' Method of metrophonia.
The frame of heptaphony G-g and of tetraphony G-d.

III
11. καὶ τρεῖς
12. τρεῖς
13. τρεῖς
14. τρεῖς
15. τρεῖς
16. καὶ τρεῖς
17. τρεῖς
18. τρεῖς
19. τρεῖς
20. τρεῖς
21. τρεῖς
22. τρεῖς
23. καὶ τρεῖς
24. καὶ πρόσχες τὰς τρεῖς
25. ἄλλως τρεῖς
and three
three (four times with different formulas)
and three
three (six times with different formulas)
and three
and pay attention to the three
in another way three
Triphony (tetrachord)
G - c - G
G
G
G
G
G
G
G
G
G
G
G
G
G
11. Anabasis, kratema, antikenoma | 12. Antikenoma | 13. Psephistokatabasma + heteron parakalesma & dyo ap. synd. | 14. Katabasis, including: kratema (?) psephistoparakalesma, dyo ap. synd. | 15. Diple, psephistokatabasma + antikenoma, dyo ap. synd. | 16. Lygisma, kratema | 17. Psephiston, dyo ap. synd. | 18. Diple, bareia + lygisma, kratema, bareia + kylisma | 19. Psephiston + antikenoma, dyo ap. synd. | 20. Diplopetasthon with lygisma, psephistoparakalesma + antikenoma, dyo ap. synd. | 21. Psephistokatabasma, homalon, apodema + diple | 22. Psephiston + antikenoma, dyo ap. synd. (idem k. 19) | 23. thes kai apothes, dyo ap. synd. | 24. Descending palillogia (sequences), with the formula bareia + lygisma (3 times). Kolon ends with apoderma | 25. Bareia meta oxeias + lygisma, kratema, descending palillogia with diple + heteron parakalesma (2 times), Kolon ends with dyo ap. synd.
Ascending voices: + 59
Descending voices: - 59
(11)
(12)
(13)
(14)
(15)
(16)
(17)
(18)
(19)
(20)
(21)
(22)
(23)
(24)
(25)

Example 19.b. Polyprismatic analytical approach to Alyates' Method of metrophonia (continued). The frame of the triphony G-c.

IV	26.	δύο	Diphony (trichord)	G - h - G	G	26. Petaste, heteron parakalesma + diple | 27. Psephiston, dyo ap. synd. | 28. Psephistokatabasma, apoderma + diple | 29. Tromikon, bareia + lygisma, apoderma | 30. Lygisma, apoderma | 31. Petaste, heteron parakalesma + diple, dyo ap. synd. | 32. Psephiston, bareia, apoderma | 33. Petaste, bareia + lygisma, apoderma | 34. Descending paililogia with the formula bareia + lygisma (2 times). Kolon ends with apoderma | 35. Tromikon, apoderma + diple	Ascending voices: + 28 Descending voices: - 28	(27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (26)
	27.	καὶ δύο			G			
	28.	δύο			G			
	29.	δύο			G			
	30.	δύο			G			
	31.	δύο			G			
	32.	καὶ ἄλλως			G			
	33.	καὶ δύο			G			
	34.	καὶ ἄλλως			G			
	35.	καὶ δύο			G			
		two						
		and two						
		two (four times with different formulas)						
		and in another way						
		and two						
		and in another way						
		and two						
V	36.	καὶ μία	'Monophony' (dichord)	G - a - G	G	36. Lygisma, apoderma | 37. Diplopetasthon + lygisma | 38. Antikenoma, apoderma | 39. Isotes, parakletike, apoderma | 40. Isotes, parakletike + heteron parakalesma, apoderma | 41. Psephiston, bareia + lygisma, apoderma + diple | 42. Bareia, kratema | 43. Lygisma, dyo ap. synd. | 44. Antikenoma, dyo ap. synd.	Ascending voices: + 12 Descending voices: - 12	(37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (36)
	37.	μία			G			
	38.	ἄλλο[ς]			G			
	39.	καὶ μία			G			
	40.	καὶ ἄλλως			G			
	41.	καὶ μία οὕτως			G→			
	42.	μία			G			
	43.	μία			G			
	44.	μία			G			
		and one						
		one						
		in another way						
		and one						
		and in another way						
		and one, this way						
		one (3 times with different formulas)						

Example 19.c. Polyprismatic analytical approach to Alyates' Method of metrophonia (continued).
The frame of the diphony G-h and the monophony G-a.

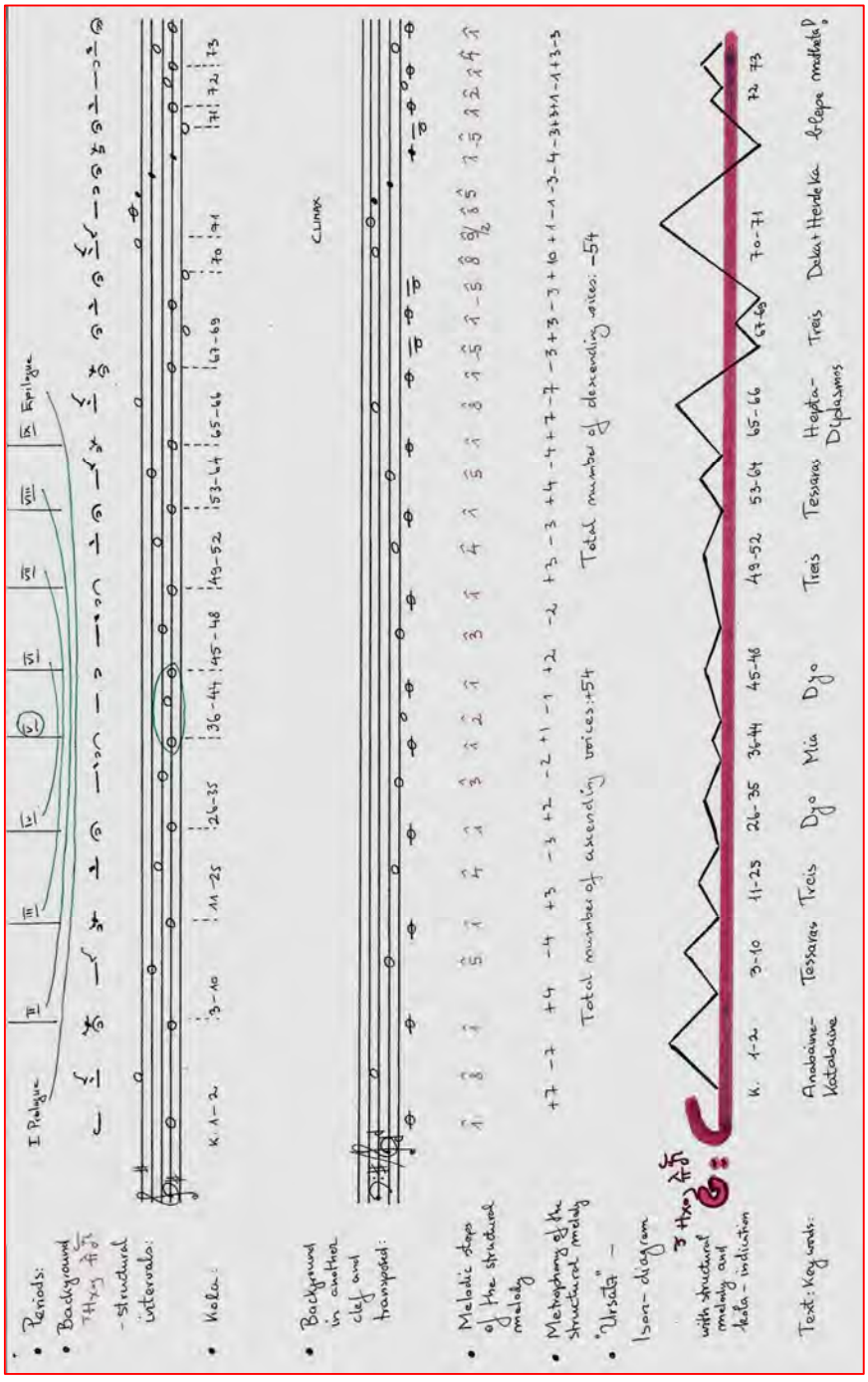
VI	45.	δύο	Diphony (trichord)	G - h - G	(G)	45. Parakletike + heteron parakalesma | 46. Darta | 47. Plasma + heteron parakalesma + diple | 48. Parakalesma, lygisma, apoderma	Ascending voices: + 11 Descending voices: - 11	(45) (46) (47) (48)
	46.	δυο			G			
	47.	οὕτως			G			
	48.	δυο			G			
		two						
		two						
		this way						
		two						
VII	49.	καὶ τρεῖς	Triphony (tetrachord)	G - c - G	G	49. Anbasis ending with diple, petaste, bareia + psephision | 50. Parakletike, bareia + antikenoma, anatrichisma, apoderma | 51. Petaste, heteron parakalesma encompassing dyo ap. synd. at the end of the kolon | 52. Bareia + lygisma, apoderma, dyo ap. synd.	Ascending voices: + 13 Descending voices: - 13	(49) (50) (51) (52)
	50.	καὶ ἄλλως τρεῖς			c			
	51.	καὶ οὕτω τρεῖς			G			
	52.	τρεῖς			G			
		and three						
		and in another way three						
		and this way three						
		three						

Example 19.d. Analysis of Alyates' Method of metrophonia (continued). Again the frame of the diphony G-h and triphony G-c, with new formulas.

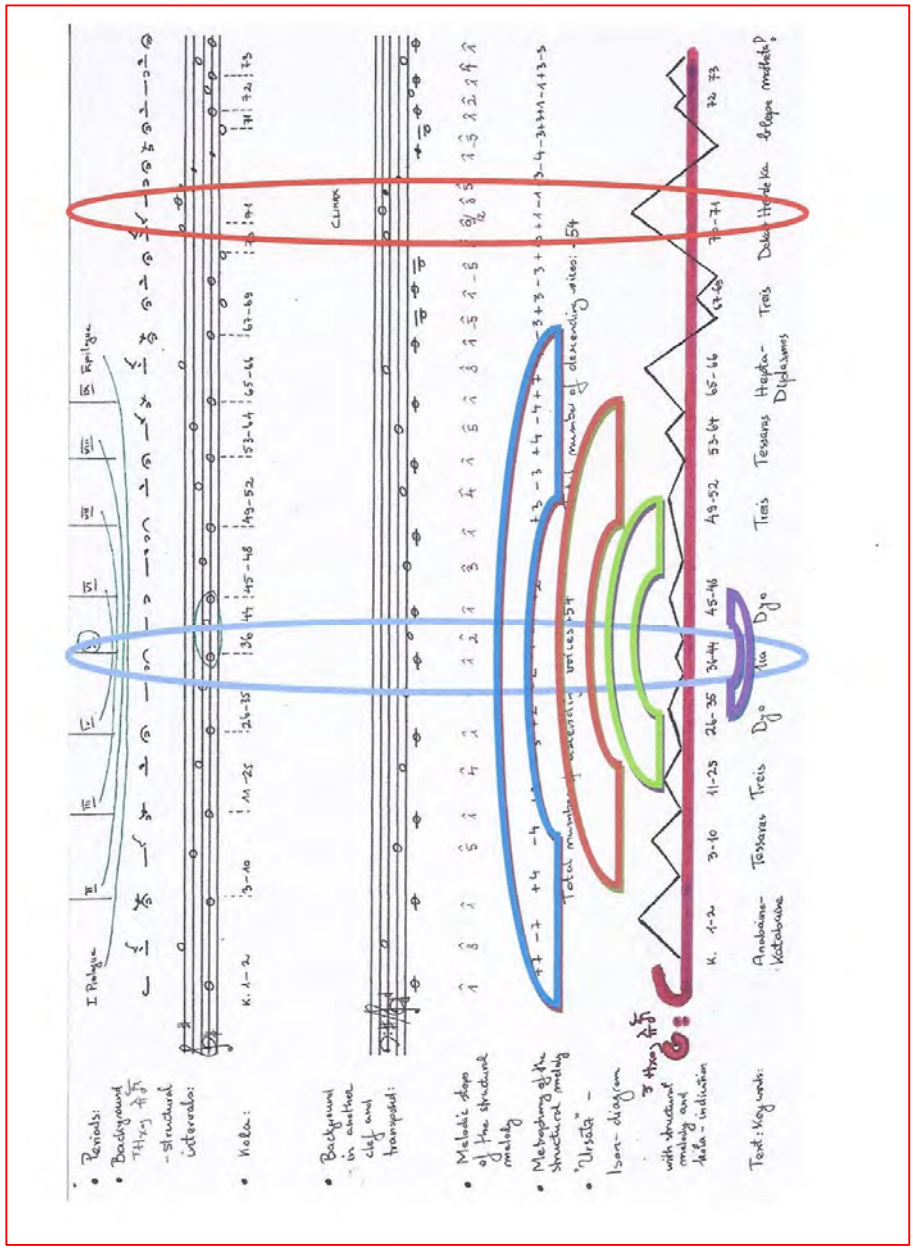
VIII	53.	τέσσαρες	Tetraphony (pentachord)	G - d - G	G G→ G G G G c G G d G G	53. Diple + antikenoma, apoderma | 54. Antikenoma, kratema | 55. Petaste, psephiston, bareia + antikenoma, dyo ap. synd. | 56. Psephiston, piasma + heteron parakalesma | 57. Isotes, psephiston + antikenoma, dyo ap. synd. | 58. Kratema, syragma, apoderma | 59. Parakalesma, lygisma, dyo ap. synd. + apoderma | 60. Psephiston, piasma + heteron parakalesma, apoderma | 61. Descending palillogia with the formula bareia + lygisma (4 times). Kolon ends with dyo ap. synd. | 62. Anabasis on the apechema of the 4th authentic mode, with anatrichisma + lygisma and ending with diple | 63. Psephiston, bareia + antikenoma, dyo ap. synd. | 64. Psephiston and descending palillogia with the formula bareia + lygisma (2 times). Kolon ends with diple	Ascending voices: + 50 Descending voices: - 50	(53) (54) (55) (56) (57) (58) (59) (60) (61) (62) (63) (64)
	54.	τέσσαρες						
	55.	καὶ τέσσαρες						
	56.	τέσσαρες						
	57.	καὶ τέσσαρες						
	58.	τέσσαρες						
	59.	καὶ ἀλλως						
	60.	τέσσαρες						
	61.	καὶ ἀλλως τέσσαρες						
	62.	ἔγια						
	63.	τέσσαρες						
	64.	τέσσαρες						
		four (two times, with different formulas)						
		and four						
		four						
		and four						
		and in another way						
		four						
		and in another way four						
		hagia						
		four (two times, with different formulas)						

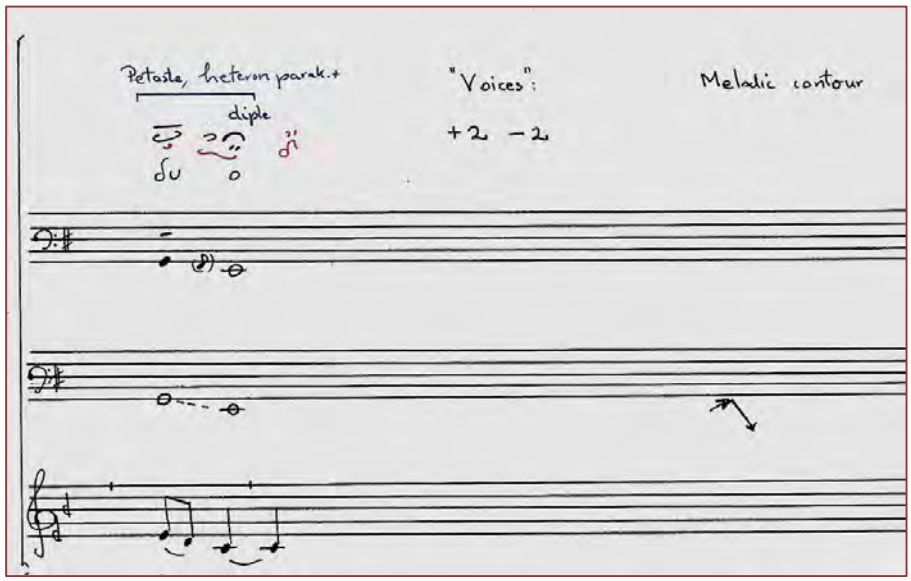
Example 19.e. Polyprismatic analytical approach to Alyates' Method of metrophonia (continued).
Once more the frame of the tetraphony, with further formulas.

Example 19.f. Polyprismatic analytical approach to Alyates' Method of metrophonia. The epilogue, within the frames of heptaphony G-g, triphony D-G (lowest point), decaphony (D-g) and hendecaphony (climax! D-a), and again monophony (G-a) and triphony (G-c). Metrophonic calculation of voices (intervals of second) in the entire piece: ascending: 242, descending: 242.



Example 20.a. A macroformal & generative analysis of Alyates' Method of metrophonia, based on ms Jerusalem, Anastaseos 45, f. 13v-14r.


I Prologue
Climax
Periods:
Background
- structural
intervals:
Melos:
Background
in another
clef and
transposed:
Melodic steps
of the structural
melody
Metaphrasing of the
structural melody
"Ursatz" -
layer-diagram
with structural
melody and
Urlinie-indication
Text: Key words:
Tetrachords
Tetraxons
Tetris
Tetrads
Tetrahedron
Tetrahedra
Tetrahedral
Tetrahedrite
Tetrahedrons
Tetrahydrocannabinol
Tetrahydrofuran
Tetrahydrofurfuryl
Tetrahydrofurfurylamine
Tetrahydrofurfurylamines
Tetrahydrofurfurylamino
Tetrahydrofurfurylaminos
Tetrahydrofurfurylic
Tetrahydrofurfurylics
Tetrahydrofurfurylidene
Tetrahydrofurfurylidenes
Tetrahydrofurfurylidenic
Tetrahydrofurfurylidenics
Tetrahydrofurfurylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylics
Tetrahydrofurfurylidenylidene
Tetrahydrofurfurylidenylidenes
Tetrahydrofurfurylidenylidenic
Tetrahydrofurfurylidenylidenics
Tetrahydrofurfurylidenylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidene
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenes
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidene
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenes
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidene
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenes
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidene
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenes
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidene
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenes
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidene
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenes
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidene
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenes
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidene
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenes
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidene
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenes
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidene
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenes
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidene
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenes
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidene
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenes
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidene
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenes
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidene
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenes
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidene
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenes
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidene
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenes
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidene
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenes
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenics
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylidenylics
Tetrahydrofurfurylidene
Tetrahydrofurfurylidenes
Tetrahydrofurfurylidenic
Tetrahydrofurfurylidenics
Tetrahydrofurfurylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylics
Tetrahydrofurfurylidene
Tetrahydrofurfurylidenes
Tetrahydrofurfurylidenic
Tetrahydrofurfurylidenics
Tetrahydrofurfurylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylics
Tetrahydrofurfurylidene
Tetrahydrofurfurylidenes
Tetrahydrofurfurylidenic
Tetrahydrofurfurylidenics
Tetrahydrofurfurylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylics
Tetrahydrofurfurylidene
Tetrahydrofurfurylidenes
Tetrahydrofurfurylidenic
Tetrahydrofurfurylidenics
Tetrahydrofurfurylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylics
Tetrahydrofurfurylidene
Tetrahydrofurfurylidenes
Tetrahydrofurfurylidenic
Tetrahydrofurfurylidenics
Tetrahydrofurfurylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylic
Tetrahydrofurfurylidenylics
Tetrahydrofurfurylidene
Tetrahydrofurfurylidenes
Tetrahydrofurfurylidenic
Tetrahydrofurfurylidenics
Tetrahydrofurfurylidenyl
Tetrahydrofurfurylidenyls
Tetrahydrofurfurylidenylic
Tetrahydrofurfuryliden



Example 21.a. Alyates' Method of metrophonia.
The formulas in the frame of diphony: neumes after Jerus. Anast. 45, with: identification of formulas, transnotation, generative analysis, transcription-syllabic rendition according to Arvanitis' method, total number of ascending & descending voices, melodic contour. Kolon 26.

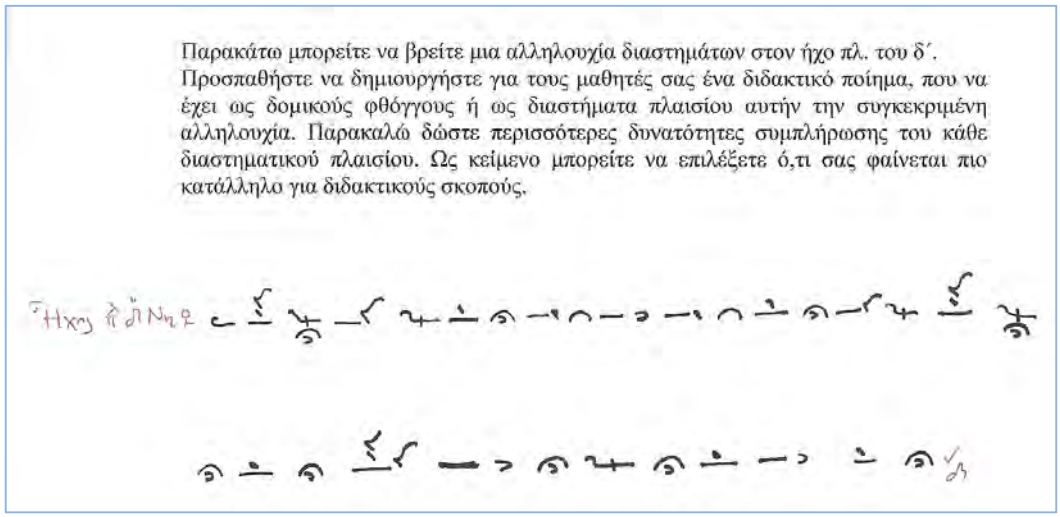
Examples 21.b-c. Alyates' Method of metrophonia, the frame of diphony, k. 27-28.

Example 21.d. Alyates' Method of metrophonia, the frame of diphony, k. 29-31.

Example 21.e. Alyates' Method of metrophonia, the frame of diphony, k. 32-34.

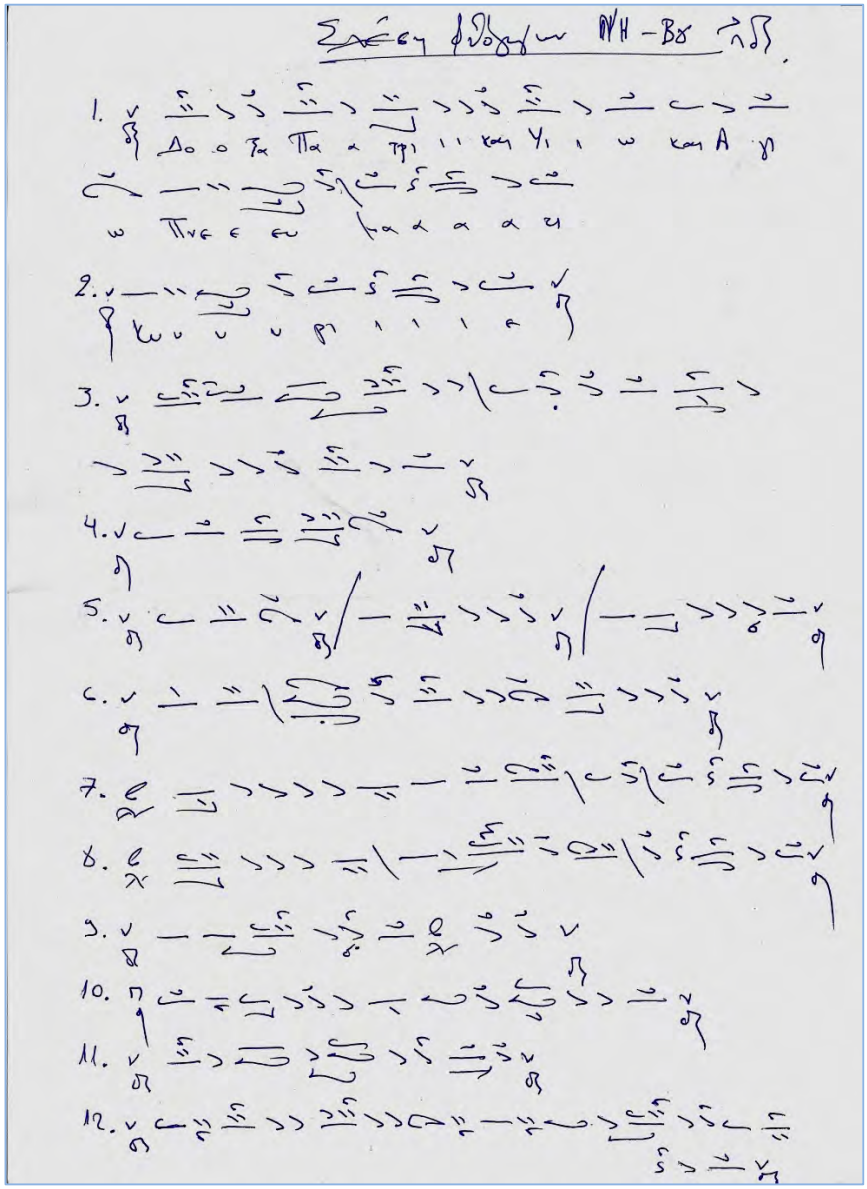
Example 21.f. Alyates' Method of metrophonia, the frame of diphony, k. 35, 45-46.

Example 21.g. Alyates' Method of metrophonia, the frame of diphony, k. 47-48.

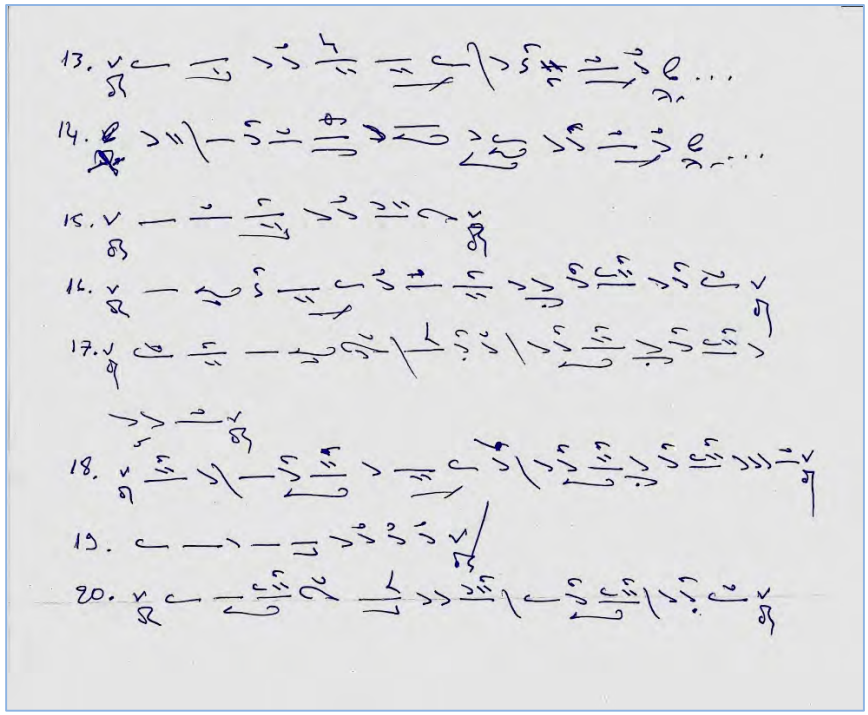


Example 22. Synchronic approach to Alyates' Method of metrophonia, through composition and singing: The task given to a contemporary chanter.

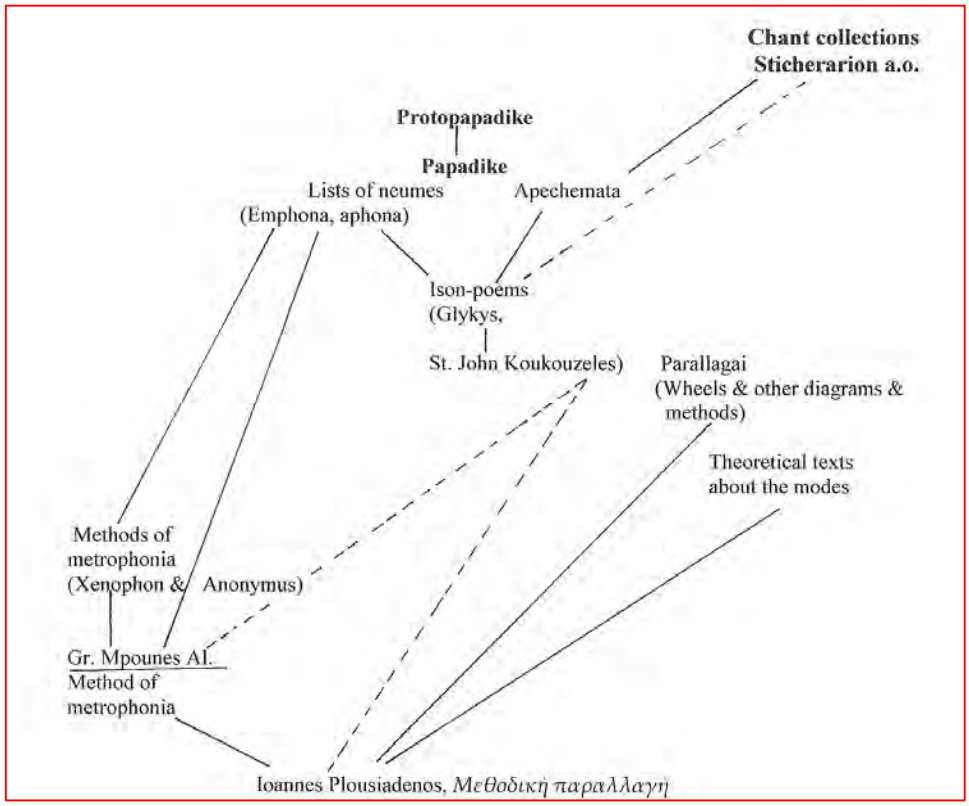
"Above you can find a chain of intervals in the plagal of the fourth mode. Try to create for your pupils a didactic poem having as structural tones or as intervallic frames the above chain. Please give several possibilities of filling in each intervallic frame. As text, feel free to choose whatever you consider suitable for didactic purposes".
For the idea of using structural tones of a Byzantine troparion as a base for new composition, thanks to our student, Miss Aikaterini Polychronopoulou.



Example 23.a. Possibilities of filling in the diphonic frame Ni-Vou in the plagal of the fourth mode, in actual chanting practice: a draft by Ioannis Liakos, Precentor of the Metropolitan Cathedral St. Gregory Palamas in Thessaloniki, XIIth August 2011.



Example 23.b. Continuation of the same draft.



Example 24. Gregorios Mpounes Alyates' Method of metrophonia in the context of Byzantine theoretika.

(Source of inspiration for this diagram: C. Troelsgård, "The Development of a Didactic Poem. Some remarks on the Ἴσον, ὀλίγον, ὀξεῖα by Ioannes Glykys", in *Byzantine Chant. Tradition and Reform*, Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993, ed. C. Troelsgård, Monographs of the Danish Institute at Athens [Athens, 1997], vol. 2, 80, fig. 1).

Observations on the diastematic principles in Byzantine musical notations, with emphasis on Gregorios Mpounes Alyates' method of metrophonia, and some links to analogous phenomena in Western Chant

ABSTRACT

The starting point of our investigation is Oliver Strunk's observation about the major importance of the adoption of diastematy in Middlebyzantine notation (*Specimina notationum antiquiorum,* MMB VII, Pars Suppletoria, Copenhagen 1966, p. 1).

The paper begins with a brief reference to the diastematy in the Hermoupolis-Notation, and some considerations on the gradual change from adiastematic Palaeobyzantine notation to diastematic Middlebyzantine neumes in comparison with the development of diastematic notations in Western Chant (part I with Ex. 1-8).

In part II with Ex. 9-16, focus is shifted on the teaching of the Protopapadike, the later Papadikai and other theoretical texts about the intervals and the notion of metrophonia (intervallic counting, in different levels of theoretical and practical application), which represents a multi-stratified key-concept for the understanding of diastematy in Byzantine musical tradition.

Part III with Ex. 17-24 concentrates on issues concerning the preparation of a critical edition of Gregorios Mpounes Alyates' well-known didactic Method of metrophonia *Ne, houtōs oun anabaine* (first part of XVth cent.), which forms a precious guide both for the investigation of diastematy and musical texture, and represents a stable element of the late Papadike, transmitted up to the beginning of the XIXth century.

Sources and secondary bibliography

1. Editions of musical manuscripts, theoretical and liturgical texts

Ἀκάκιος Χαλκεόπουλος. *Ἀκριβολογήματα*. Edited by Α. Αλυγιζάκης. "Τὸ Θεωρητικὸ τοῦ Ἀκακίου Χαλκεόπουλου". In *Μελουργία. Μελέτες Ανατολικής Μουσικής,* ed. Α. Αλυγιζάκης. Ἔτος Α΄, τεύχος Α΄. Θεσσαλονίκη, 2008: 354-363.

Χρύσανθος, Αρχιεπίσκοπος Διρραχίου. *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*. Edited by Π. Πελοπίδης. Τεργέστη, 1832. Reed. Αθήνα: Κουλτούρα.

Γαβριὴλ Ἱερομόναχος. *Περὶ τῶν ἐν τῇ ψαλτικῇ σημαδίων*. Edited by Chr. Hannick and G. Wolfram: *Gabriel Hieromonachos, Abhandlung über den*

Kirchengesang. MMB, CSRM I. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1985.

Gertsman Evgeny Vladimirovich, *Petersburg Theoreticon.* Odessa: Variant Publishers, 1994.

Παρακλητική, Αθήνα: Εκδόσεις «Φῶς», without year.

Sticherarium Ambrosianum. Edited by L. Perria and J. Raasted. MMB Série principale, 11, Pars Principalis & Pars Suppletoria. Copenhague: Munksgaard, 1992.

Sticherarium Antiquum Vindobonense. Edited by G. Wolfram. MMB Série principale, 10, Pars Principalis & Pars Suppletoria. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1987.

Strunk Oliver, *Specimina notationum antiquiorum.* MMB VII, Pars Suppletoria. Copenhagen: Munksgaard, 1966.

2. Manuscript catalogues

Χαλδαιάκης, Αχιλλεύς. *Τὰ χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Νησιώτικη Ἑλλάς. Κατάλογος περιγραφικός.* Τόμος Α΄. *Ὕδρα.* Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος. Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας. Αθήνα, 2005.

Χατζηγιακουμής, Μανόλης. Μουσικὰ χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832). Τόμος α΄. Αθήνα, 1975.

Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820. Συμβολὴ στὴν ἔρευνα τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ. Αθήνα: Μορφωτικὸ Ἵδρυμα Εθνικῆς Τραπέζης, 1980.

Γιαννόπουλος, Εμμανουήλ Στ. *Τὰ χειρόγραφα ψαλτικῆς τέχνης τῆς νήσου Ἄνδρου. Ἀναλυτικὸς περιγραφικὸς κατάλογος.* Ἀνδριακὰ Χρονικά 36. Ἄνδρος: Καΐρειος Βιβλιοθήκη, 2005.

Ταμεῖον Χειρογράφων Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν, Ἐπιστημονικαὶ Πραγματεῖαι, Σειρὰ Φιλολογικὴ καὶ Θεολογική, αρ. 20. Θεσσαλονίκη, 2005.

Λάμπρος Σπυρίδων, Κατάλογος τῶν ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τοῦ Ἁγίου Ὄρους ἑλληνικῶν κωδίκων. 2 vols. Cambridge: University Press, 1895, 1900.

Μπαλαγεώργος, Δημήτριος/Κρητικού, Φλώρα. Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς. Σινᾶ. Κατάλογος περιγραφικός. Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος. Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, τόμος Α΄. Αθήνα, 2008.

Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Α. *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη,* τόμος Ε΄. St. Petersburg, 1915. Repr. Brussels: Culture et Civilisation, 1963.

Spyridon of the Laura/Eustratiades, Sophronios. *Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Laura on Mount Athos.* Harvard Theological Studies XII. Cambridge: Harvard University Press, 1925. Repr. New York: Kraus Reprint Co, 1969.

Στάθης Γρηγόριος, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἅγιον Ὄρος. Κατάλογος περιγραφικός.* Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος. Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, τόμοι Α΄-Γ΄. Αθήνα, 1975, 1976, 1993.

Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς, Μετέωρα. Κατάλογος περιγραφικός. Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος. Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας. Αθήνα, 2006.

Rev. Terzopoulos Konstantinos, “Hidden in Plain Sight: Musical Treasures in the Gennadius Library. Byzantine Repertories and a Snippet of Modern Greek History”. In *Hidden Treasures at the Gennadius Library.* The Gennadius Library, American School of Classical Studies at Athens. *The New Griffon* 12 (2011): pp. 35-43 and figs. pp. 1-19.

Touliatos-Miles Diane, Descriptive Catalogue of the Musical Manuscripts of the National Library of Greece: Byzantine Chant and Other Music Repertory Recovered. Aldershot, Hants, England: Ashgate, 2010.

Troelsgård Christian, Inventory of Microfilms and Photographs in the Collection of Monumenta Musicae Byzantinae. Database of the MMB: http://www.igl.ku.dk/MMB/catbyz.htm

3. Secondary bibliography

Alexandrescu Ozana, “Tipuri de Gramatici în manuscrise de tradiţie bizantină”. Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Teatru, Muzică, Cinematografie, serie nouă (2011-2012) (forthcoming).

Αλεξάνδρου Μαρία, Ἐξηγήσεις καὶ μεταγραφὲς τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Σύντομη εἰσαγωγὴ στὸν προβληματισμό τους. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010.

Alexandru Maria, “*Χριστὲ ὁ Θεὸς ἡμῶν,* ein emblematisches Sticheron zum Hl. Kreuz. Ansätze zu einem multiprismatischen Analysemodell aufgrund von J. Raasteds Strukturierungsmethode byzantinischer Troparia”. *Revue des Études Byzantines et Postbyzantines* 6 (2011): pp. 325-345.

“Gregorios Mpunes Alyates: An Open Bioergographic Index Card and an analysis of the pentekostarion Τὴν λάμψιν τοῦ προσώπου σου”. In *Psaltike. Neue Studien zur Byzantinischen Musik: Festschrift für Gerda Wolfram,* edited by Nina-Maria Wanek, pp. 13-64. Wien: Praesens, 2011.

Studie über die 'grossen Zeichen' der byzantinischen musikalischen Notation unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts. PhD Dissertation. 3 vols. Copenhagen University, 2000.

Alexandru Maria, Christian Troelsgård, “Η σημασία της Παπαδικής λεγόμενης προθεωρίας για την έρευνα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μουσικής”. In Πρακτικά του ΣΤ’ Διεθνούς Συμποσίου Ελληνικής Παλαιογραφίας (Δράμα, 21-27 Σεπτεμβρίου 2003), edited by Β. Ἀτσαλος and Ν. Τσιρώνη, vol. II, pp. 559-572 & vol. III, pp. 1221-1233. Αθήνα: Ελληνική Εταιρεία Βιβλιοδεσίας, 2008.

“The Development of a Didactic Tradition – The Elements of the Papadike”. In Tradition and Innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant II. Proceedings of the Congress held at Hernen Castel, the Netherlands, 30 Oct. – 3 Nov. 2008, edited by G. Wolfram and C. Troelsgård. A.A. Bredius Foundation, Peeters. Leuven – Paris – Dudley, MA. Eastern Christian Studies 17 (2013): pp. 1-58.

Αλυγιζάκης Αντώνιος, Η οκταηχία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία. Θεσσαλονίκη: Πουρναρά, 1985.

Αναστασίου Γρηγόριος, *Τὰ κρατήματα στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη*. IBM, Μελέται 12, ed. Γρ. Στάθης. Αθήνα, 2005.

Αρβανίτης Ιωάννης, "Ἡ ρυθμικὴ καὶ μετρικὴ δομὴ τῶν βυζαντινῶν εἱρμῶν καὶ στιχηρῶν ὡς μέσο καὶ ὡς ἀποτέλεσμα μιᾶς νέας ρυθμικῆς ἑρμηνείας τοῦ βυζαντινοῦ μέλους". In *Οἱ δύο ὄψεις τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς κληρονομίας. Ἀφιέρωμα εἰς μνήμην Σπυρίδωνος Περιστέρη*. Πρακτικά τῆς Μουσικολογικῆς Συνάξεως 10-11 Νοεμβρίου 2000, edited by Ε. Μακρής. Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, Δημοσιεύματα τοῦ Κέντρου Ἐρεύνης τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας ἀρ. 18, pp. 151-176. Αθήνα, 2003.

"Ἐνδείξεις καὶ ἀποδείξεις γιὰ τὴν σύντομη ἑρμηνεία τοῦ Παλαιοῦ Στιχηραρίου". In Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Τὰ γένη καὶ τὰ εἴδη τῆς βυζαντινῆς ψαλτικῆς μελοποιΐας. Πρακτικὰ Β' Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ, Ἀθήνα, 15-19 Ὀκτωβρίου 2003, edited by Γρ. Αναστασίου, 233-253. Αθήνα: Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος. Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, 2006.

Ο ρυθμός των εκκλησιαστικών μελών μέσα από την παλαιογραφική έρευνα και την εξήγηση της παλαιάς σημειογραφίας. Η μετρική και ρυθμική δομή των παλαιών στιχηρών και ειρμών. Doctoral Dissertation. 2 vols. Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα, 2010.

Arvanitis Ioannis, "A Way to the Transcription of Old Byzantine Chant by means of Written and Oral Tradition". In *Byzantine Chant. Tradition and Reform,* Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993, edited by Chr. Troelsgård. Monographs of the Danish Institute at Athens, vol. 2, pp. 123-141. Athens, 1997.

Χαλδαιάκης Αχιλλεύς, "Ἡ 'ἀκριβολογία' Ἰωάννου ἱερέως τοῦ Πλουσιαδηνοῦ". Paper presented at *«Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τένχης».* Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος. Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας. Ε' Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικὸ καὶ Ψαλτικό: «Ἐρωταποκρίσεις καὶ Ἀκρίβεια τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης», Ἀθήνα, 13-15 Δεκεμβρίου 2012 (forthcoming).

Demetriou Christiana, *Das Sticherarion kalophonikon Machairas A4 und die musikalischen Werke des Manuel Chrysaphes.* Dissertation. Universität Wien, 2001.

Doda Alberto, "Coislin Notation. Problems and Working Hypotheses". In *Palaeobyzantine Notations. A Reconsideration of the Source Material,* edited by J. Raasted and Chr. Troelsgård, pp. 63-79. Hernen: A.A. Bredius Foundation, 1995.

Fleischer Oskar, *Die spätgriechische Tonschrift.* Berlin: Georg Reimer, 1904.

Floros Constantin, *Universale Neumenkunde.* 3 vols. Kassel: Bärenreiter-Antiquariat Kassel-Wilhelmshöhe, 1970.

Hiley David, "Diastematic". New Grove Dictionary of Music. Version html

Khalil Alexander Konrad, Echoes of Constantinople: oral and written tradition of the psaltes of the Ecumenical Patriarchate of Constantinople. PhD Dissertation, UC San Diego, 2009. UC San Diego Electronic Theses and Dissertations. Permalink: http://escholarship.org/uc/item/6r2794cz

Makris Eustathios, *Die musikalische Tradition des Anastasimatarion im 16. und 17. Jahrhundert*. Doctoral Dissertation, Universität Wien, 1996.

Massip Catherine, *Le livre de musique.* Conférences Léopold Delisle. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2007.

Nagy Melania Elena, "Elemente arhetipale în construcţia Sonatei bizantine pentru violă sau violoncel solo de Paul Constantinescu". *Acta Musicae Byzantinae* VII (2004): pp. 104-113: http://www.csbi.ro/ro/r07/art17.pdf (7.1.2011).

Παπαθανασίου, Ιωάννης. *Εγχειρίδιο Μουσικής Παλαιογραφίας. Πρώτη ενότητα. Δυτικές νευματικές σημειογραφίες.* Αθήνα: Διογένης, 2002.

Papathanasiou Ioannis, "The musical notation of the Sticherarion MS Vat. Barb. gr. 483". In *Byzantine Chant. Tradition and Reform*. Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993. Monographs of the Danish Institute at Athens, vol. 2, edited by C. Troelsgård, pp. 53-67. Athens, 1997.

Papathanasiou Ioannis, Nikolaos Boukas, "Early Diastematic Notation in Greek Christian Hymnographic Texts of Coptic Origin. A Reconsideration of the Source Material". In *Palaeobyzantine Notations III. Acts of the Congress held at Hernen Castle, The Netherlands, in March 2001,* edited by G. Wolfram. *Eastern Christian Studies* 4 (2004): pp. 1-25.

Ψάχος Κωνσταντίνος, *Ἡ παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς,* 2nd ed. by Γ. Χατζηθεοδώρου. Αθήνα: Διόνυσος, 1978.

Raasted Jørgen; *Intonation formulas and modal signatures in Byzantine musical manuscripts.* MMB, Subsidia VII. Copenhagen: Munksgaard, 1966.

Στάθης Γρηγόριος, "Ἡ ἀσματικὴ διαφοροποίηση ὅπως καταγράφεται στὸν κώδικα ΕΒΕ 2458 τοῦ ἔτους 1336". In *Χριστιανικὴ Θεσσαλονίκη. Παλαιολόγειος ἐποχή*. ΚΒ΄ Δημήτρια, Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο, Πατριαρχικὸν Ἵδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, Ἱερὰ Μονὴ Βλατάδων, 29-31 Ὀκτ. 1987, pp. 165-211. Κέντρο Ἱστορίας Θεσσαλονίκης τοῦ Δήμου Θεσσαλονίκης, αὐτοτελεῖς ἐκδόσεις 3. Θεσσαλονίκη, 1989.

Φάκελος μαθήματος «Ἀναλυτικὴ βυζαντινὴ σημειογραφία». Σημειώσεις πανεπιστημιακῶν παραδόσεων καὶ τέσσερις ἑνότητες – προθεωρία καὶ μελισμένα τροπάρια - ἀπὸ χειρόγραφους καὶ ἔντυπους μουσικοὺς κώδικες μὲ βυζαντινὴ σημειογραφία. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 1997.

Troelsgård Christian, "The Development of a Didactic Poem. Some remarks on the Ἴσον, ὀλίγον, ὀξεῖα by Ioannes Glykys". In *Byzantine Chant. Tradition and Reform*, Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993, edited by C. Troelsgård, 69-85. Monographs of the Danish Institute at Athens. Athens, 1997.

Witkowska-Zaremba Elzbieta, "Visual Representations of the Pitch Systems in Late Medieval Chant Treatises". International Musicological Society, Study Group 'Cantus Planus', Congress Zürich, July 10-15, 2007, Abstract. In http://www-app.uni-regensburg.de/Fakultaeten/PKGG/Musikwissenschaft/Cantus/CANTUSPLANUS/papers.htm (9.5.2013).

Zannos Ioannis, Ichos und Makam. Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik. Orpheus-Schriftenreihe 74. Bonn: Orpheus-Verlag, 1994.

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

Evoluţia exighisirii cântărilor în *Anastasimatarul* lui Anton Pann

CARMEN DURA

Abordarea temei românirii cântărilor bisericeşti este una complexă şi presupune, mai întâi, lămurirea problemei traducerilor cărţilor religioase în limba română[1]. Diaconului Coresi i se datorează primele tipărituri în română, cu caractere chirilice: *Tetraevanghel* (1561), *Psaltire* (1570), *Liturghier* (1570). Chiar dacă unele dintre cărţile româneşti au fost un mijloc de propagandă reformată printre români, tipăriturile sale au jucat un rol important pentru evoluţia şi unificarea limbii române ca limbă de cultură. Nu putem vorbi despre cântarea în limba română fără existenţa unor cărţi de cult în limba română. Se poate pune întrebarea: De ce au fost părăsite slavona şi greaca şi a început să se scrie în română? Cauzele sunt multiple, atât externe, cât şi interne, şi anume: slujba şi textele religioase în limbi străine nu erau accesibile, uneori, nici preoţilor români, nicidecum credincioşilor; propaganda reformată căuta să-i atragă pe românii ortodocşi la noua biserica lutherană. Una dintre inovaţiile Reformei era aceea de a introduce în serviciul religios limbile naţionale. Aşadar, mişcarea era amplă şi viza întreg spaţiul european, făcând posibilă apariţia preocupărilor pentru românirea cântărilor bisericeşti. În lupta cu limba slavonă, limba română s-a impus din ce în ce mai mult în cultul bisericii. În acest sens, Gheorghe Ciobanu afirma: „slavona a fost până către sfârşitul secolului al XVII-lea atât limbă de cult, cât şi limbă de stat […]; în a doua jumătate a veacului al XVII-lea limba greacă înlocuieşte pe cea slavonă în cancelariile domnitorilor români, căpătând o pondere tot mai mare şi în Biserică, pentru ca la începutul secolului al XVIII-lea să se impună definitiv limba română ca limbă de cult”[2].

---

[1] Acest studiu reprezintă o prelucrare a lucrării de disertaţie a autoarei, susţinută în iulie 2010, la absolvirea studiilor de Master din cadrul Universităţii de Arte „George Enescu”, Iaşi, sub îndrumarea Preot conf. univ. dr. Florin Bucescu. Pe această cale, mulţumim şi muzicologului Nicolae Gheorghiţă pentru punerea la dispoziţie a unor manuscrise necesare realizării studiului de faţă.

[2] Gheorghe Ciobanu, *Raportul dintre muzica liturgică românească şi muzica bizantină* – comunicare la Congresso internazionale di studi di musica bizantina liturgica e orientale, Grottaferrata (Italia), 6-11 maggio 1968; publicată în: *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie,* vol. II, Editura Muzicală, Bucureşti, 1979, p. 263.

În domeniul muzical, menţionăm două personalităţi muzicale importante ale secolului al XVIII-lea: Filothei Protopsaltul şi Mihalache Moldo-Vlahul.

Prima personalitate muzicală care a iniţiat procesul românirii cântărilor bisericeşti a fost Filothei sin Agăi Jipei sau Filothei Protopsaltul. Opera sa cea mai importantă este *Psaltichia rumănească*, terminată la 24 decembrie 1713. Cântări din *Psaltichie* au fost copiate de alţi muzicieni şi au circulat în toate provinciile româneşti. Peste aproape trei secole, *Psaltichia rumănească* a fost studiată şi publicată de către bizantinologul Sebastian Barbu-Bucur, în patru volume. Filothei Protopsaltul adaptează textele româneşti la melodiile tradiţionale bizantine. Astfel, Sebastian Barbu-Bucur preciza: „Opera de traducere din greceşte a cărţilor de strană era legată de dificultatea potrivirii textului în limba română pe melodia tradiţională, care nu putea fi schimbată. Aceasta impunea alegerea şi rânduirea cuvintelor româneşti în aşa fel încât să aibă ritmul cerut de necesităţile melodice ale muzicii bizantine. Problema traducerii se complica astfel cu o problemă de ordin muzical”[3]. Din ceea ce afirmă bizantinologul, putem deduce faptul că Filothei Protopsaltul a întâmpinat două dificultăţi majore în procesul de românire a operelor muzicale: „traducerea” din greacă în limba română şi potrivirea accentului muzical cu cel prozodic/metric. Referindu-se la opera lui Filothei, Gheorghe Ciobanu[4] menţiona că apar trei tipuri de cântări: 1. traduceri, respectându-se linia melodică grecească întru totul; 2. traduceri în care linia melodică era adaptată la prozodia şi topica limbii române; 3. creaţii melodice proprii.

Mihalache Moldo-Vlahu este autorul unui *Anastasimatar românesc,* datat 1767. Manuscrisul original a fost descoperit la Muntele Athos şi tipărit recent de către bizantinologul Sebastian Barbu-Bucur. Lucrarea este menţionată de către Anton Pann. Bizantinologul sus-menţionat afirmă că, prin Mihalache, începe a doua etapă a procesului de românire. Aceasta înseamnă că nu mai este vorba despre adaptarea textului la muzică sau invers, ci despre o linie melodică „prelucrată şi adaptată la textul românesc”[5]. Se remarcă preferinţa pentru stilul irmologic la Mihalache, *Anastasimatarul* lui fiind scris σύντομον (silabic, scurt, concis).

---

[3] Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumănească,* vol. I, *Catavasierul*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981, p. 53.

[4] Gheorghe Ciobanu, *Cultura psaltică românească în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea,* în: „Muzica”, Bucureşti, an XXIII, nr. 3 martie 1973, p. 46; republicat în: *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie,* vol. I, p. 302.

[5] Sebastian Barbu-Bucur, *Manuscrise muzicale româneşti la Muntele Athos. Anastasimatarul lui Mihalache Moldovlahul*, studiu achiziţionat de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor, nr. 22 679, p. 9.

Peisajul muzical din prima jumătate a secolului al XIX-lea este unul sincretic, observând coexistenţa unor stiluri total opuse. Muzica din această perioadă este într-o continuă transformare şi căutare a propriei identităţi, în încercarea de racordare la muzica occidentală, dar şi de păstrare a specificului naţional. În ceea ce priveşte teoria muzicii, se configurează două direcţii, care vor merge în paralel, în perioada 1823-1859: muzica psaltică (Macarie Ieromonahul şi Anton Pann) şi muzica apuseană (Teodor T. Burada, I. A. Wachmann şi A. Petrino). În ceea ce priveşte sistemul psaltic de notaţie, remarcăm, mai întâi, tendinţa de românizare a muzicii psaltice, prin îndepărtarea influenţelor orientale, şi a doua tendinţă care constă în încercarea de adoptare a sistemului muzical apusean şi chiar a introducerii cântării armonice în biserică.

Titus Moisescu identifică patru momente importante în dezvoltarea muzicii religioase în tradiţia ortodoxă românească[6], şi anume: 1. muzica veche bizantină (ecfonetică, paleobizantină, mediobizantină/hagiopolită şi neobizantină/koukouzeliană), cunoscută şi sub numele de „veche sistimă"; 2. muzica psaltică modernă chrysanthică (sec. XIX-XX), cunoscută şi sub numele de „noua sistimă"; 3. muzica religioasă monodică în notaţie liniară din Transilvania, Banat şi Bucovina; 4. muzica religioasă corală armonică şi polifonică, cu sau fără acompaniament instrumental, dezvoltată începând cu secolul al XIX-lea.

Cei care au continuat, în secolul al XIX-lea, tradiţia de românire a cântărilor începută în secolul al XVIII-lea au fost Macarie Ieromonahul, Anton Pann şi Dimitrie Suceveanul. Cei trei psalţi ai secolului al XIX-lea au explicat în prefeţele lor că procesul de românire a cântărilor nu s-a produs *ex nihilo*, ci a fost rezultatul unui proces amplu, al unei lupte de secole, biruitoare ieşind, în final, cultura românească. Românirea presupunea: îndepărtarea susţinătorilor cântării în limba greacă, întărirea poziţiei cântăreţilor care susţineau limba română, înlăturarea influenţelor turceşti (eliminarea *tereremurilor* sau a *cratimelor*), publicarea de lucrări teoretice, interpretarea şi procesul de creaţie în limba română. Dintre lucrările teoretice importante ale secolului al XIX-lea menţionăm: *Theoreticonul* lui Macarie, 1823, Viena; *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau gramatica melodică* a lui Anton Pann, Bucureşti, 1845; *Prescurtarea după Bazul teoretic* – Bucureşti, 1847; *Mica gramatică muzicală* a lui Anton Pann, Bucureşti, 1854. „Începând cu anul 1814, în urma unei aşa-zise reforme, promovate de cei trei muzicieni – Chrysanthos Arhimandritos, Gregorios Lampadarios şi Chourmouzios Chartophilax – şi-a făcut apariţia muzica religioasă

[6] Titus Moisescu, *Cântarea monodică bizantină pe teritoriul României. Prolegomene bizantine*, vol. II, *Variante stilistice şi de formă în muzica bisericească*, ed. îngrijită de Constantin Secară, Editura Muzicală, Bucureşti, 2003, pp. 41-42.

modernă, numită şi *chrysantică*, după numele unuia dintre reformatori, *noua sistimă*, aşa-numita *muzică psaltică*..."[7]. Se înfiinţează la Bucureşti prima şcoală de psaltichie, în 1816, la Biserica Sf. Nicolae din Şelari, datorită iniţiativei lui Petru Efesiu. Printre elevii acestei şcoli, îi menţionăm pe Macarie Ieromonahul şi pe Anton Pann[8].

Titus Moisescu ia în discuţie caracteristicile principale ale notaţiei psaltice moderne[9]: 1. renunţarea la multe semne din notaţia vechii sistime; 2. introducerea a 20 de ftorale – 8 diatonice, 5 cromatice, 5 enarmonice, 2 ajutătoare (diezul şi ifesul); 3. utilizarea tacturilor stihiraric, irmologic şi papadic, deosebite prin cadenţele finale, perfecte şi imperfecte şi prin tempo; 4. clarificarea structurilor ritmice.

Constantin Catrina arată că psalţii secolului al XIX-lea au avut un merit deosebit pentru că „au creat un repertoriu complet al cântărilor în limba română, oferind psalţilor din mănăstiri şi din biserici de mir întreaga creaţie muzicală necesară tuturor oficiilor religioase din biserica ortodoxă. Încercări de creaţie originală [...] au avut toţi, la început cu timiditate (Macarie, Dimitrie Suceveanu), mai apoi cu mult mai mult curaj şi mai multă originalitate (Anton Pann, Ioan Popescu-Pasărea)"[10].

Macarie Ieromonahul a fost unul dintre primii muzicieni români care a vorbit despre necesitatea înlocuirii cântării greceşti cu cea românească. În prefaţa *Irmologhionului*, Macarie preciza: „Podoaba şi fericirea unui neam, iubitule, vine din paza legilor strămoşeşti şi din dragostea şi râvna cea fierbinte spre sporirea împodobirii neamului, pentru că leagile ca nişte izvoară adapă sufletul, înmulţesc şi hrănesc acea strânsă legătură a dragostii şi a râvnii de carea spânzură sporirea şi fericirea, lucrează şi înmulţesc ştiinţele, care atât de trebuincioase sunt în viaţa oamenilor..."[11].

Anton Pann, al doilea ctitor al psaltichiei româneşti, a acordat atenţie importanţei cuvântului care impune accentele frazei muzicale. „Principiile teoretice şi retorice sunt concepute şi aplicate în funcţie de specificul limbii române, care reprezintă factorul decisiv în întocmirea cântărilor"[12]. Li s-a reproşat acestor psalţi că nu au ţinut cont de existenţa unei cântări originale în bisericile de la sate, puternic

---

[7] ibidem, p. 37.
[8] ibidem.
[9] Titus Moisescu, *Cântarea monodică bizantină pe teritoriul României. Prolegomene bizantine*, vol. II, p. 38.
[10] Constantin Catrina, *Ipostaze ale muzicii de tradiţie bizantină din România,* Editura Muzicală, Bucureşti, 2003, p. 116.
[11] Macarie Ieromonahul, *Irmologhion sau Catavasieriu musicesc*, Bucureşti, 1823, p. III.
[12] Vezi Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. III, *Preromantismul*, p. 139.

influenţată de melosul popular[13]. Există la Anton Pann manuscrise care arată tendinţa alcătuirii unor cântări sub influenţa muzicilor populară şi occidentală. „Cercetarea conţinutului acestor manuscrise ne pune în situaţia de a desprinde evoluţia în concepţia lui Anton Pann [...]. Este vorba de nişte aşa-numite «Răspunsuri mari», pe care, din cauza stilului lor nebizantin, Anton Pann nu le-a inclus în niciuna din tipăriturile sale"[14]. Anton Pann susţine şi în versuri ideea de românire: „Multor, am băgat de seamă, cântarea când o privesc/ Şi o văd îngorgonată le place de-nebunesc,/ Neştiind că meşteşugul nu stă-n scrisul gorgonat,/ Ci în buna potrivire şi în stilul luminat./ Eu, dar, de multe gorgoane am fugit cât am putut/ Şi-am urmat cuviinţei, peste reguli n-am trecut..."[15].

Dimitrie Suceveanu, cel mai important reprezentant al muzicii psaltice din Moldova, este considerat „ultimul din triada realizatorilor reformei hrisantice în ţara noastră, ne-a dat cea mai bogată literatură muzicală intrată în circuitul bisericesc, adunată în cele trei volume ale inegalabilului *Idiomelar adecă cântarea pe singur glasul unit cu Doxastarul*, tipărit la Mănăstirea Neamţ, în anii 1856-1857"[16].

Aşadar, procesul de românire a cântărilor bisericeşti a început în secolul al XVIII-lea, cu Filothei sin Agăi Jipei, şi a continuat cu mai mare avânt în secolul al XIX-lea prin strădaniile celor trei protopsalţi români: Macarie Ieromonahul, Anton Pann şi Dimitrie Suceveanu. Contribuţia lor este esenţială asemănându-se cu aceea a diaconului Coresi pentru tipăritura religioasă românească din secolul al XVI-lea. Nu trebuie considerat un act xenofob ceea ce au făcut ei, ci o încercare de apropiere a muzicii bisericeşti de sufletul şi de simţămintele poporului. Un popor simplu, modest îşi dorea o muzică mai aproape de sufletul său, mai puţin „barocă" şi „îngorgonată". Întreg secolul al XIX-lea se caracterizează prin încercarea de a moderniza societatea românească, lucru început prin înlocuirea domniilor fanariote cu cele ale domnilor pământeşti şi continuat cu Revoluţia burghezo-moşierească de la 1848. Aşa se explică şi de ce apar schimbări în muzica bisericească. Dacă cei trei psalţi nu s-ar fi luptat pentru românirea cântărilor, este posibil ca acest gen de muzică să fi dispărut, deoarece era puternic concurată de muzica occidentală, liniară.

Cum arătam, cel mai vechi manuscris cu cântări pe note în limba română este *Psaltichia rumănească*, de ieromonahul Filothei sin Agăi

---

[13] George Breazul, *Patrium Carmen*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1941, pp. 574-576.

[14] Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, vol. II, Editura Muzicală, Bucureşti, 1979, p. 241.

[15] Anton Pann, *Heruvico-Chenonicar,* Bucuresci, 1846, p. 4.

[16] Vasile Vasile, *Istoria muzicii bizantine şi evoluţia ei în spiritualitatea românească*, vol. II, Editura Interprint, Bucureşti, 1997, p. 162.

Jipei, terminată la 24 decembrie 1713. Manuscrisul conţine şi un *Anastasima* (f. 71-113)[17], care a fost compus după modelul *Anastasimatarului* lui Hrisah, Filothei prelucrând materialul grecesc total sau parţial. Alt anastasimatar este cel al lui Mihalache Moldoveanu, alcătuit la anul 1767 şi menţionat de către Anton Pann în *Bazul teoretic şi practic*... Un alt anastasimatar în limba română a fost scris de către Ianuarie protosinghelul, înainte de anul 1821, manuscrisul nefiind găsit. Anton Pann menţionează în aceeaşi lucrare că l-a văzut. Primul anastasimatar tipărit în limba română a fost cel al lui Macarie Ieromonahul, făcut după cel al lui Petru Efesiul (1823). În 1847, Anton Pann publica *Prescurtare din Bazul muzicii bisericeşti şi din Anastasimatar*. După cum indică şi titlul, lucrarea conţinea şi cântări din *Anastasimatar*. În 1848 apare *Anastasimatarul* lui Dimitrie Suceveanu, care este o reeditare a *Anastasimatarului* lui Macarie, revăzută şi adăugită.

Un alt important anastasimatar este cel publicat de Anton Pann, în 1854, anul morţii sale, fiind luat după modelul anastasimatarului alcătuit în 1809 de către Dionisie Fotino (fig. 1). Studiul de faţă îşi propune a descifra ceva din tainele procesului de românire a cântărilor bisericeşti în acest anastasimatar. Am ales pentru analiză 2 compoziţii şi 3 exemple pentru a descoperi în ce a constat efectiv acest proces. Ne-am oprit doar la cântările glasului I de la Vecernie, intenţionând să tratăm subiectul, mai pe larg, într-o carte ulterioară. Metoda aplicată este inductivă şi comparativă. Vom pleca de la exemple şi prin comparaţii vom extrage mecanismele românirii. Cele trei cărţi din care am extras cântările nu au fost selectate fortuit, ele fiind în legătura una cu cealaltă. De fapt, fiecare carte nou-apărută se naşte din cea anterioară. Iată-le:

1. manuscrisul grecesc *Νέον Ἀναστασιματάριον,* din colecţia psaltică *Livre de musique*, al lui Dionisie Fotino; manuscris autograf aflat în Biblioteca Patriarhiei Române, Bucureşti, sub denumirea de Ms. gr. 185 – Ms. 198, anul 1809; Anton Pann afirma în Prefaţa *Anastasimatarului* că acest *Anastasimatar* ar fi ars, dar, în realitate, el se găseşte astăzi în Biblioteca Patriarhiei Române; „la fila 343 începe *Αναστασιμάριον Νέον* (Fig. 2 n.n.) cu un total de 112 pagini precedate de titlul lucrării şi o dedicaţie către Ştefan Belu”[18].

---

[17] Vezi Gheorghe C. Ionescu, *Muzica bizantină în România*, *Dicţionar cronologic,* cu o prefaţă de Academician Virgil Cândea, trad. germană-engleză: Carmen Simina Ionescu; franceză: Magda Bindea, Editura Sagittarius, Bucureşti, 2003, pp. 50-53.

[18] Nicolae Gheorghiţă, *Dionysios Foteinos (1777-1821), Opera muzicală. Anastasimatarul*, p. 19; Studiul acesta constituie o formă restrânsă a unor capitole din teza de doctorat a lui Nicolae Gheorghiţă (în curs de desfăşurare) din cadrul Universităţii Makedonias din Tesalonic, cu titlul *Ο ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΦΩΤΕΙΝΟΣ (1777-*

„Νέον Αναστασιματάριον ce se află în *Livre de musique* încă din titlu menţionează dimensiunea stilistică şi estetică a acestuia, autorul şi locul scrierii sale”[19]: *„Αναστασιμάριον νέον, σύντομον, ευρυθμόν, και κατα νοήμα συντεθέν, παρά εμού Διονυσίου βατάφου του εκ παλαίων πατρών, της εκ πελοποννήσω αχαίας προτοπή (!προτροπή n. trad.) του αρχόν (!αρχου n. trad.) παχάρνηκ Στεφάνου πελίου προς χάριν, των εκ τω της Υγγροβλαχία Βουκουρέστιο φιλομούσων κατά μήνα σευτέβριος τω αωθ' έτος”*[20].

La finalul anastasimatarului, Dionysios face o scurtă caracterizare a genului său muzical, în tehnica dekapentasilabică: *„Τόδε υπάρχει σύνθεμα, εμού Διονυσίου/εκ των Πατρών της Πόλεως, του Πελοπονησίου./όπερ προς χάριν γέγονε, των φιλομούσων μόνων,/οίτινες κρίνουσιν ορθώς και νόημα και τόνον./Το ύφος έχει σύντομον, εθρύθμους (!ευρύθμους* n. trad.*) τας συνθέσεις,/το μέλος κατά νόημα, με φθορικάς τε θέσεις/Μανθάνειν έξεστι λοιπόν, λογίοις καλοφώνοις,/αλλ᾽ ού τοις αμαθέσι δε, άμα και κακοφώνοις./Και έστω εις μνημόσυνον, του φιλομούσου όντως,/αιτίου τε και προτρεπτού κα᾽μού του κοπιώντος/”*[21].

2. Ms. gr. 741 (527), BAR, *Ἀναστασιμάριον νέον*, noua grafie (Fig. 3), exighisit de către Anton Pann în 1853-1854, la îndemnul Mitropolitului Moldovei, Iosif Naniescu. „Αναστασιμάριον νεον, σύντομον, ευρυθμον, και κατά νόημα συντεθέν, παρά Σερδάρου Διονυσίου Φωτηνώ, νυν δε εξυγήθη κατά των νέον μέθοδον παρά εμού Αντωνίου Πανν”[22] - „Această carte, Anastasimatarul lui Dionisake Fotino, tradusă de Domnul Anton Pann după sistema cântărilor bisericeşti cu notele cele vechi, complicate, în sistema cea nouă, cu

---

1821) ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΙ ΡΟΥΜΑΝΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ.

[19] Nicolae Gheorghiţă, *Dionysios Foteinos (1777-1821), Opera muzicală. Anastasimatarul*, p. 21.

[20] Ms. gr. 185 – Ms. 198, anul 1809, Biblioteca Patriarhiei Române, f. 184 r; „Anastasimatarul cel nou, scurt/concis, armonizat, alcătuit după rânduială de mine, Dionisie Vatafu, cel din vechea Patras, din Peloponezul Ahaiei, din îndemnul paharnicului Ştefan, pentru mulţumire, şi al iubitorilor de muzică din Bucureştiul Ungrovlahiei, în luna septembrie a anului 1809” (trad. sora Paraschiva Grigoriu).

[21] Ms. gr. 185 – Ms. 198, anul 1809, Biblioteca Patriarhiei Române, f. 245 r; „Aceasta este compoziţia mea, a lui Dionisie din cetatea Patras din Peloponez, care s-a făcut pentru mulţumire numai pentru iubitorii de muzică, care pot judeca drept şi rânduiala şi tonul. Stilul are concizie, compoziţiile sunt armonizate, melosul este după rânduială. Trebuie aşadar să fie învăţată de cei cultivaţi în muzică, iar nu de cei neînvăţaţi sau afoni. Şi fie spre pomenirea celui cu adevărat iubitor de muzică, Ştefan, pricina acestei compoziţii şi îndemnătorul meu, cel ce m-am ostenit” (trad. sora Paraschiva Grigoriu).

[22] Ms. gr. 741 (527), donat BAR de către Mitropolitul Iosif Naniescu, în 1894, f. 1 r; „Anastasimatarul cel nou, scurt/concis, armonizat şi alcătuit după rânduială de către serdarul Dionisie Fotino, iar acum exighisit după noua metodă de mine” (trad. sora Paraschiva Grigoriu).

aceleaşi note simplificate, este tradusă şi scrisă de însuşi Domnul Anton Pann cu mâna sa proprie în anul 1853-1854, pentru mine subsemnatul, după înţelegerea ce am avut amândoi; pentru aceea am scris aici spre eternă pomenire, în anul 1899. † Iosif Naniescu, Mitropolitul Moldovei, in anul 1899, Maiu 29"[23]

Ms. gr. 741 (527), BAR, Ἀναστασιμάριον νέον, a fost editat de către muzicologul Nicolae Gheorghiţă, în Muntele Athos, la Schitul „Sf. Dimitrie" – Lacu, 2009[24].

3. Anastasimatarul lui Anton Pann, 1854, editat în tipografia proprie (figura 8). *Noul Anastasimatar, tradus şi compus din sistima cea veche a serdarului Dionisie Fotino, dedicat Prea Sfinţitului şi de Dumnezeu alesului, Episcop Filoteiu al Buzăului de Anton Pann*. Vom oferi transliterarea prefeţei cărţii, care conţine date importante despre aceasta:

„Prea Sfinţitului şi de Dumnezeu alesului
Episcop D.D. Filotei Buzăul.

Prea Sfinţite Stăpâne!

Acest Anastasimatar fiind compus în sistema cea veche de serdarul Dionisie Fotino pe la anul 1809, şi îmbrăţişat fiind autorul de cei dup'atunci fii ai patriei, s'a predat tinerilor până la anul 1816, între carii find unul şi răposatul întru fericire Prea Sfinţitul Episcop Chesarie Buzăul, când era cântăreţ al vrednicului de pomenire Iosif, întâiul Episcop al Argeşului, când şi eu ca auditor am urmat împreună; pe atunci viind şi Petru Efesiu cu sistema cea nuoă a Artei Musicale, s'a părăsit sistema cea veche şi au început toţi să urmeze într'aceasta, fiind mai lesne şi uşoară de învăţat.

După aceia alegându-se şi puindu-se în scaunul păstoresc Chesarie Buzăul, şi văzând că cu totul a rămas în uitare acest Anastasimatar, cunoscând şi meşteşugita compunere şi duioasă melodie ce coprindea într-ânsul, şi foarte dorind a se cânta de cântăreţii săi, am fost chemat şi îndemnat ca, mai întâiu să-l traduc în origina sa grecească, apoi şi în limba românească, vrând să-l tipărească şi să-l dea la lumină; poruncindu-mi totd'odată ca să mă apuc şi de prosomiile sau asemănândele serilor şi ale dimineţelor din toate mineele să le regulez după ritmi şi tonuri ca cele greceşti, după cum este şi prohodul Domnului nostru Iisus Hristos şi după cum sînt asemănândele în acest Anastasimatar. Când încă îşi luară săvârşirea

[23] Ms. gr. 741 (527), f. 8 v.

[24] Διονυσιου Φωτεινου, *Αναστασιματαριον νεον*, Ἐπιμέλια-Πρόλογος-Σχόλια ἀπὸ τὸν Nicolae Gheorghiţă Μουσικολόγο, Ιερᾶ Καλύβη «Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου», Ιερᾶ Σκήτη Ἁγίου Δημητρου-Λάκκου, ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ, 2009.

amândoă Anastasimatarele, prea sfinţia sa mutându-se la vecinicile lăcaşuri, Anastasimatarul cel în limba grecească a ars la anul 1847, întâmplându-se în Biserica Sf. Dimitrie; iar cel românesc a rămas până azi, a aştepta pre doritorul său a-l da la lumină.

Prea Sfinţia voastră dar ca unul ce aţi fost ucenic şi întocma următor tuturor faptelor bune ale răposatului Episcop, şi vrând a îndeplini cele ce a avut în cuget şi a rămas nesăvârşite, pre curmându-i moartea viaţa, aţi bine voit ca şi acest Anastasimatar a nu rămânea nedat la lumină. Şi să nu se îngroape d'odată cu mine în mormânt, aţi slobozit cuviincioasele ajutoare şi aţi înlesnit tipărirea lui. Carele luându-şi săvârşirea acum, bine voiţi a-l primi şi a-l da în predarea tinerilor în Seminar, spre vecinică-pomenire a Prea Sfinţiei voastre; iar eu rămâiu totd'auna

Al Prea Sfinţii voastre
Cu supunere gata spre servire,
A. Pann"

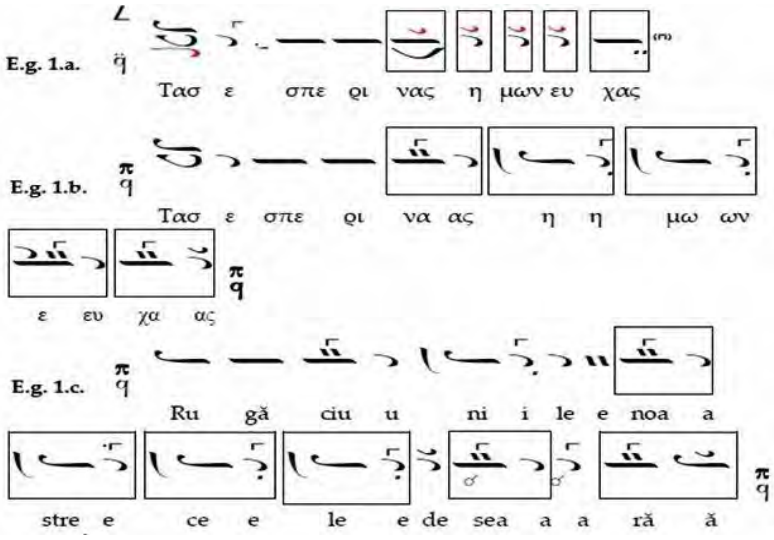
Din Prefaţa *Anastasimatarului* aflăm că acesta a fost compus în preajma anului 1809 şi s-a studiat în şcoli până la venirea lui Petru Efesiu în Bucureşti (1816). Sistema veche a fost înlocuită cu cea nouă şi din motivul că ultima era mai uşor de învăţat. Printre ucenicii serdarului Dionisie Fotino, Anton Pann îl menţionează pe viitorul Episcop al Buzăului, Chesarie, care pe atunci era cântăreţ al Episcopului Argeşului, Iosif. Printre cursanţi se afla chiar semnatarul Prefeţei (Anton Pann). Deoarece anastasimatarul fusese dat uitării, Episcopul Chesarie al Buzăului l-a îndemnat pe Anton Pann să-l traducă mai întâi în greacă, apoi în limba română, urmând ca să îl dea tiparului. În timp ce Anton Pann termina cele două anastasimatare, Episcopul Chesarie a trecut la cele veşnice. În 1847, în urma unui incendiu la Biserica Sf. Dimitrie, Anastasimatarul grecesc a dispărut, iar Anton Pann a crezut că a fost ars. În anul 1854, Anton Pann a dat tiparului anastasimatarul lui Fotino pe care l-a tradus din sistema veche în cea nouă, din limba greacă în cea română. Să observăm în cele trei titluri menţionate două etape ale românirii cântărilor: prima etapă constă în traducerea *Anastasimatarului* lui Dionisie Fotino, de către Anton Pann, din sistema veche în cea nouă, dar păstrând textul grecesc; a doua etapă se referă la traducerea în limba română a textului grecesc; textul este în alfabet chirilic. Muzicologul Nicolae Gheorghiţă consideră că după venirea la Bucureşti a lui Petru Efesiul, în 1816, Dionisie Fotino a intrat într-un con de umbră, preocupările sale muzicale cedând locul preocupărilor istorice[25].

[25] Nicolae Gheorghiţă, *Dionysios Foteinos (177-1821), Opera muzicală. Anastasimatarul*, p. 17.

Pentru analizarea modalităţilor de exighisire ale lui Anton Pann şi a regulilor de traducere am ales două stihiri de la glasul I, scrise în tactul stihiraric, şi trei exemple muzicale, urmărite comparativ: stihira „Rugăciunile noastre...”; stihira „Veseliţi-vă, ceruri,...”. La fiecare frază muzicală, se vor face observaţii care evidenţiază în ce a constat procesul de românire.

Rugăciunile noastre.../Glas I (v. Fig. 4 şi Fig. 6) – Analiză comparativă din Ms. gr. 185-Ms. 198, 1809, Biblioteca Patriarhiei Române (primul exemplu de la fiecare frază muzicală, notat cu a); Ms. gr. 741/527, 1853-1854, BAR (al doilea exemplu de la fiecare frază muzicală, notat cu b); *Anastasimatarul* românesc al lui Anton Pann, 1854 (al treilea exemplu de la fiecare frază muzicală, notat cu c)

Fraza muzicală 1



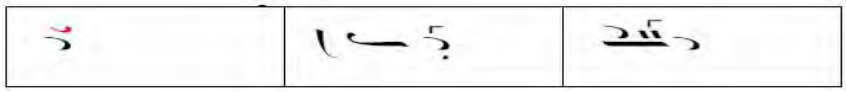
În Ms. gr. 185 – Ms. 198, mărturiile apar mai rar, în timp ce în sistema nouă frazele muzicale sunt bine delimitate. Unde nu apare mărturia în Ms. gr. 185 – Ms. 198 am notat doar sunetul între paranteze. Frecvent, Anton Pann face dintr-o frază muzicală din sistema veche, două fraze în cea nouă. Titus Moisescu afirmă că noua sistemă nu simplică notaţia, ci doar stabileşte un cadru de notare mai riguros: „Din punct de vedere grafic, s-a păstrat veche scriere neumatică, cu adaptările de rigoare la noul concept teoretic, cum ar fi, spre exemplu, notarea ftoralelor, a mărturiilor şi a altor semne specifice noii sistime, semne care şi acestea converg tot către complexitate.”[26]

[26] Titus Moisescu, *Al cincilea sistem de notaţie neumatică bizantină. De la diatonism la cromatism*, în „Acta Musicae Byzantinae”, Centrul de Studii Bizantine Iaşi, vol. III, aprilie, 2001, p. 33.

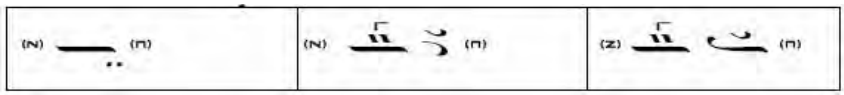
Textul românesc al cântării *Rugăciunile noastre*...are mai multe silabe decât cel grecesc. Anton Pann rezolvă problema repetând anumite structuri melismatice, aşa cum se observă în fraza muzicală 1.c. din AP 1854 (*Anastasimatarul* tipărit de Anton Pann):

❖ repetarea de trei ori a următoarelor structuri muzicale:

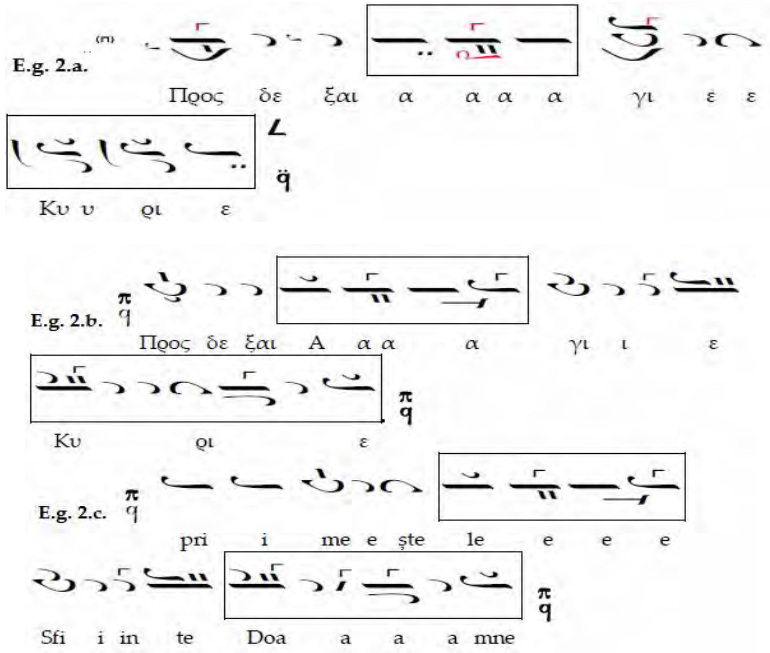
Observăm interpretarea în două moduri a clasmei în Ex. 1.b.:



Oligonul cu 2 apli din final, din Ex. 1.a., este interpretat diferit: în Ex. 1.b. el apare ca o broderie superioară; în Ex. 1.c. schimbă interpretarea notei finale datorită apariţiei unui Zo spre final. În ambele exemple se divizează primul timp:

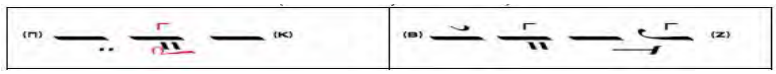


Fraza muzicală 2

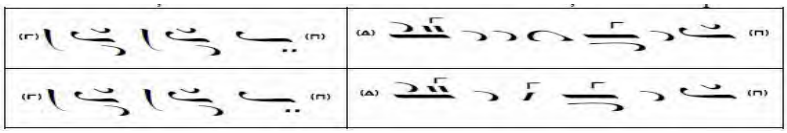


Isachi dispare în sistema nouă, aşa cum se constată şi din toate anastasimatarele româneşti din secolul al XIX-lea, fiind posibil să se fi păstrat doar în scris la manuscrisele care marchează trecerea de la o notaţie la alta, aşa cum în româna veche se consemnau în scris anumite

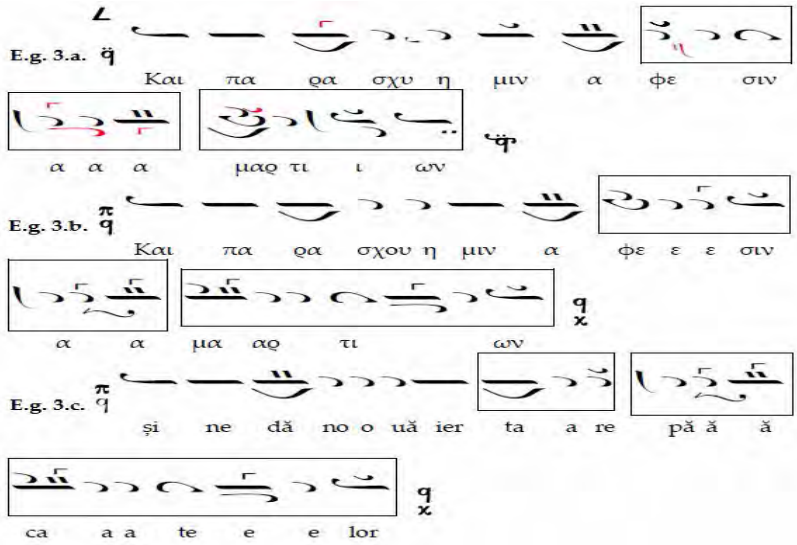
sunete, care însă nu se mai pronunţau în vorbire (vezi cazul lui *u final* din româna veche). Textul din limba română nu permitea ca metrică plecarea direct de pe Ga sau de pe Di. Dacă în Ex. 2.a. se pleacă de pe Ga, în Ex. 2.b. se pleacă de la Di, iar în Ex. 2.c. se ajunge tot la Di printr-un salt de la Pa. Acest fapt permite ca să se ajungă la sunetul Ni, sporind frumuseţea cântării. În rest, cele trei fraze sunt asemănătoare. Lyghisma, semn care în sistema veche indică „mlădierea vocii, legato şi primul sunet tremolo”[27], a dispărut din sistema nouă, fiind interpretat, aşa cum observăm din exemplele de mai sus, în felul următor, înlocuindu-l cu omalonul (în Ex. 2.b. şi în Ex. 2.c.).



O combinaţie interesantă de note din sistema veche este cea a apostrofului situat dedesubtul isonului. Ea apare repetitiv în cadenţe pe Pa, la glasul I, stihiraric, alcătuind o formulă foarte cunoscută. Diferenţa dintre Ex. 2.b. şi Ex. 2.c. este doar de scriere a formulei şi nu de interpretare:

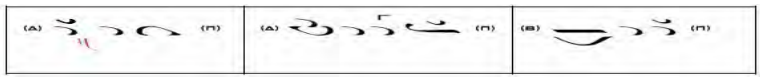


Fraza muzicală 3



Piasma, semnul care începe să fie consemnat în manuscrisele din perioada medio-bizantină, apare, în cazul nostru, în combinaţia apostrof cu clasmă – apostrof – elafron şi este deseori întâlnită la glasul I.

[27] Grigore Panţiru, *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1971, p. 70.



Observăm că prima notă care are piasmă se transcrie cu accent şi în Ex. 3.b. şi în Ex. 3.c. În Ex. 3.b., al doilea epistrof îşi înjumătăţeşte valoarea temporală prin gorgon. Piasma, în limba greacă (πίασμα), înseamnă apăsare. În Ex. 3.c., piasma este înlocuită cu psifistonul aşezat sub oligon.

Este posibil ca, la un moment dat, mai multe semne muzicale să fi avut aceeaşi semnificaţie/interpretare. De aceea, considerăm că reforma hrisantică a simplificat o notaţie dificilă, în care multe dintre semnele hironomice ajunseseră să se suprapună ca intonaţie. Mai mult decât atât, despre semnele consonante din sistema nouă (varia, omalonul, antichenoma, psifistonul şi eteronul), Titus Mosescu afirmă că: „au o semnificaţie oarecum asemănătoare, de broderie superioară”[28].

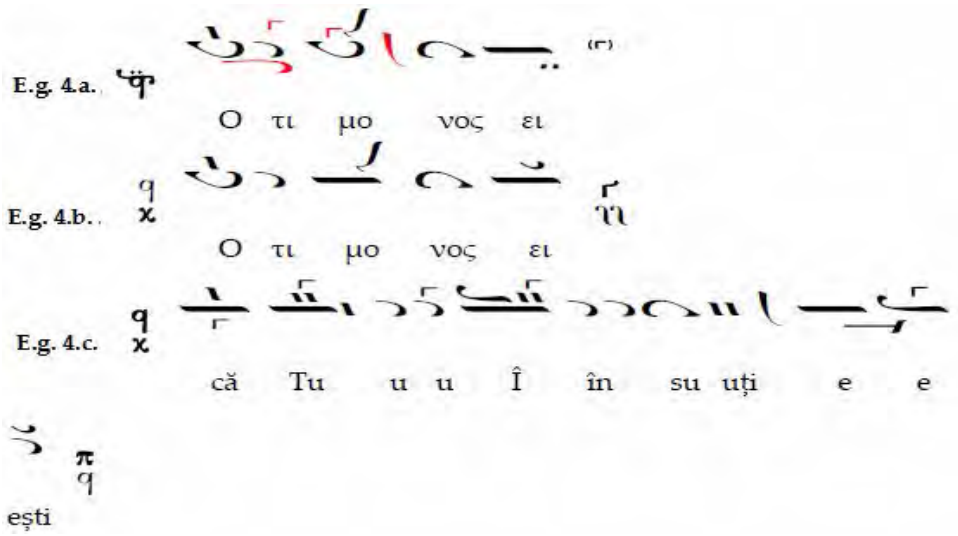
Antikenoma (ἀντικένομα) înseamnă în greacă golire în contra şi făcea parte dintre semnele dinamice în epoca notaţiei paleobizantine. El avea rolul de legătură între două sau mai multe sunete, ca un fel de legato. Evoluând în secolele următoare, antichenoma se execută azi ca o notă échappé. În Ex. 3.b. şi în Ex. 3.c., antichenoma este transcrisă prin eteron. Antikenoma simplă se scria în „sistima veche” sub apostroful cu gorgon, în timp ce în noua sistemă ea se scrie sub oligon simplu sau cu gorgon fiind urmată de un semn coborâtor.[29]

Reamintim că într-o anumită perioadă două neume diferite au ajuns să aibă aceeaşi interpretare sau explicare. Cum s-a rezolvat dilema de către reformatori? Unul dintre semne a dispărut şi a fost înlocuit de un altul sau şi-a schimbat interpretarea.

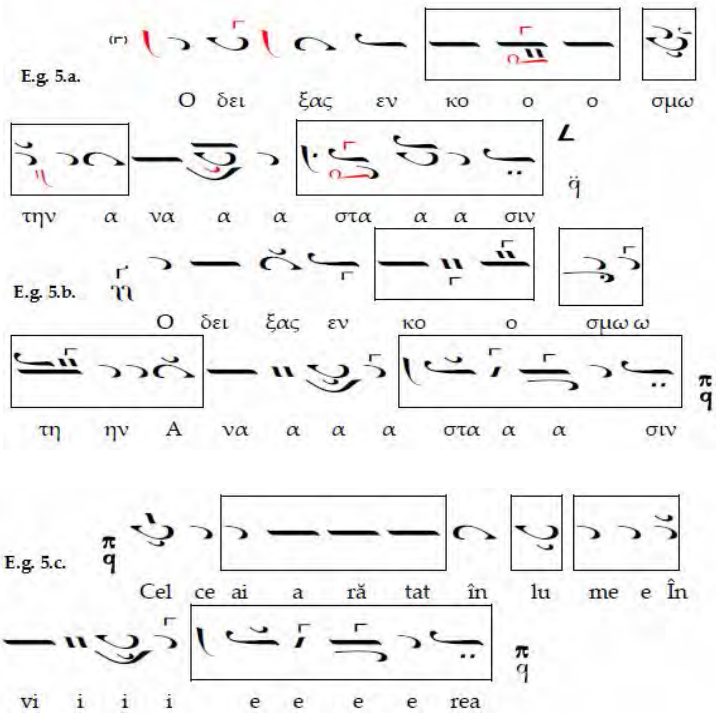
Fraza muzicală 4

Primele două exemple sunt asemănătoare, în timp ce fraza românească nu mai seamănă cu cea grecească, este îmbogăţită, făcând cadenţă perfectă pe pa şi nu pe ga.

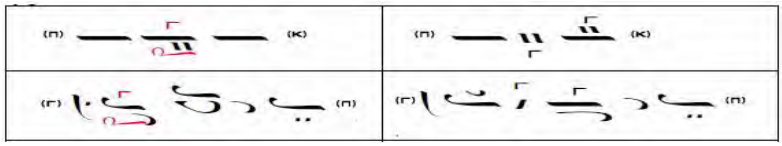
[28] Titus Moisescu, *Al cincilea sistem de notaţie neumatică bizantină. De la diatonism la cromatism*, p. 33.
[29] Grigore Panţiru, *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*, p. 197.



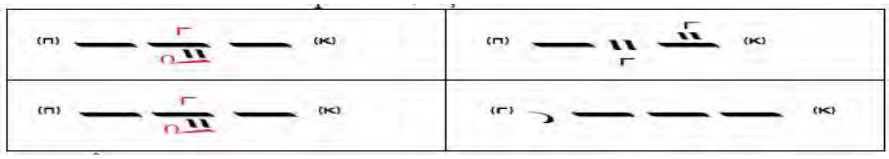
Fraza muzicală 5



Alte întrebuinţări ale lyghismei le observăm în a cincea frază muzicală. În Ex. 5.b., avem următoarele traduceri în sistema nouă ale lyghismei:

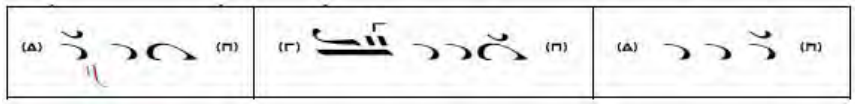


În primul exemplu transcris în sistema nouă apare încă un gorgon. Nu ştim dacă lyghisma în această situaţie acţiona ca un gorgon. În Ex. 5.c. notele durează câte un timp fiecare, faţă de Ex. 5.b.:



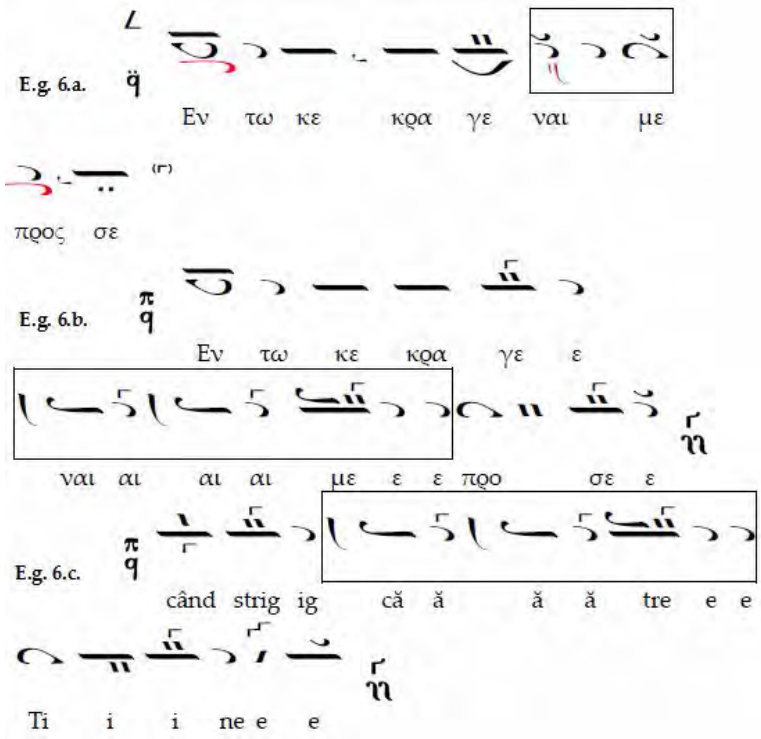
În al doilea exemplu, lyghisma face parte din formula cadenţială. Probabil că funcţia ei era asemănătoare cu cea a clasmei, făcând o broderie superioară a lui ga.

Piasma apare din nou în combinaţia apostrof cu clasmă – apostrof – elafron, doar că se transcrie altfel în Ex. 5.b., faţă de cazul din Ex. 3.b. În Ex. 5.c., transcrierea se face simplu, prin coborârea notelor cu câte o treaptă, ca în Ex. 3.c. Anton Pann, în versiunea românească, optează pentru simplificarea exemplelor cu piasmă:

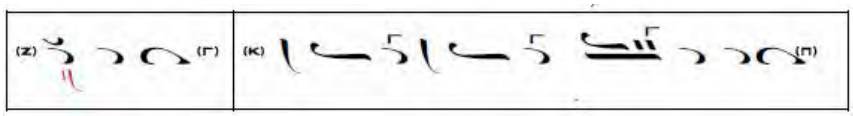


Pentru a vedea alte întrebuinţări ale piasmei, am ales trei exemple din alte cântări ale glasului I, de la de la Vecernie:

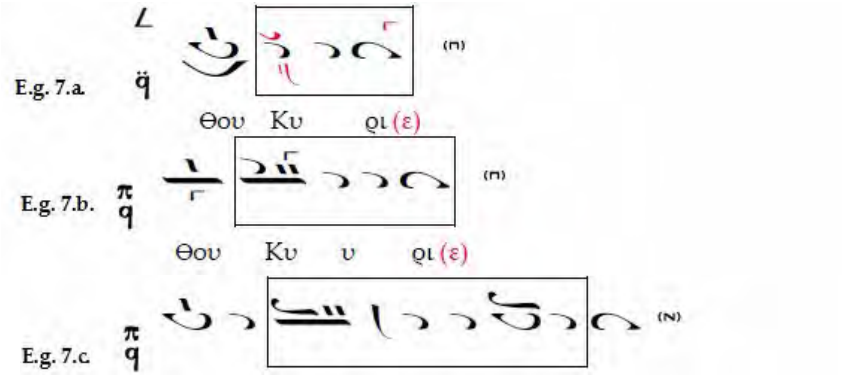
Fraza muzicală 6



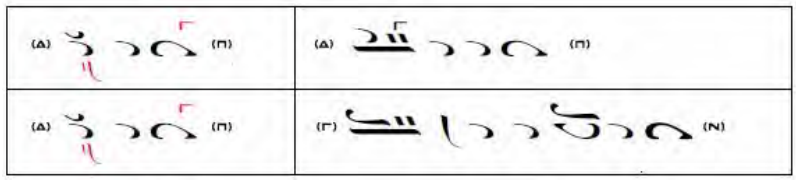
Piasma are aceeaşi interpretare atât în Ex. 6.b., cât şi în Ex. 6.c.:



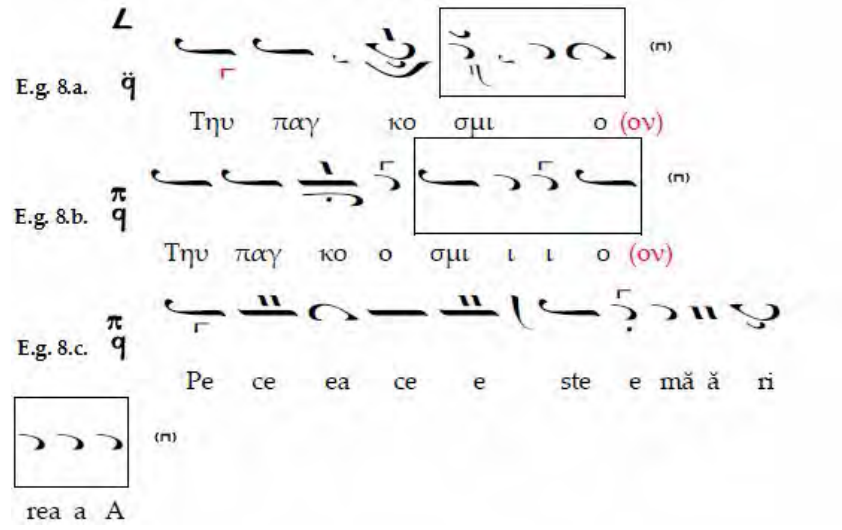
Fraza muzicală 7



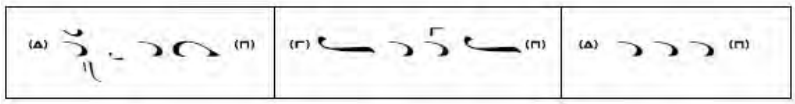
În Ex. 7.c., formula în care apare piasma este mult mai dezvoltată, conţinând o silabă în plus faţă de primele două (stra-):



Fraza muzicală 8

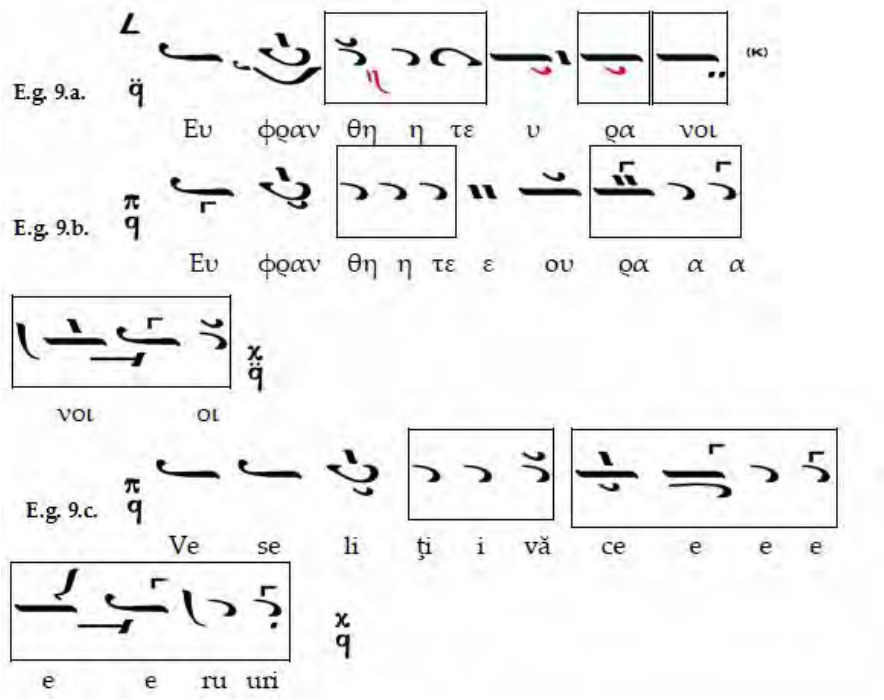


În exemplele de mai jos avem o interpretare simplă a piasmei, fără broderii superioare:



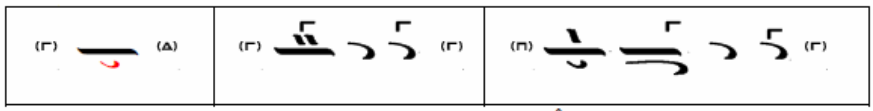
Veseliţi-vă ceruri... / Glasul I (v. Fig. 5, 7 şi 9)

Fraza muzicală 9



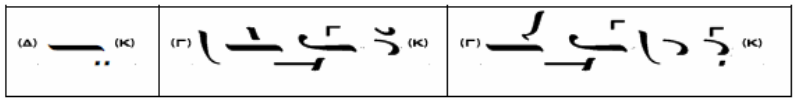
Piasma are o interpretare pe care am identificat-o şi în Ex. 8.c. Observăm oscilaţia între a interpreta semnul simplu, prin trei apostrofi, sau melismatic.

Clasma este şi ea interpretată, în situaţia a doua, în Ex. 9.b., cei 2 timpi divizându-se prin gorgon. În Ex. 9.c., oligonul cu clasmă este interpretat printr-o formulă melismatică:

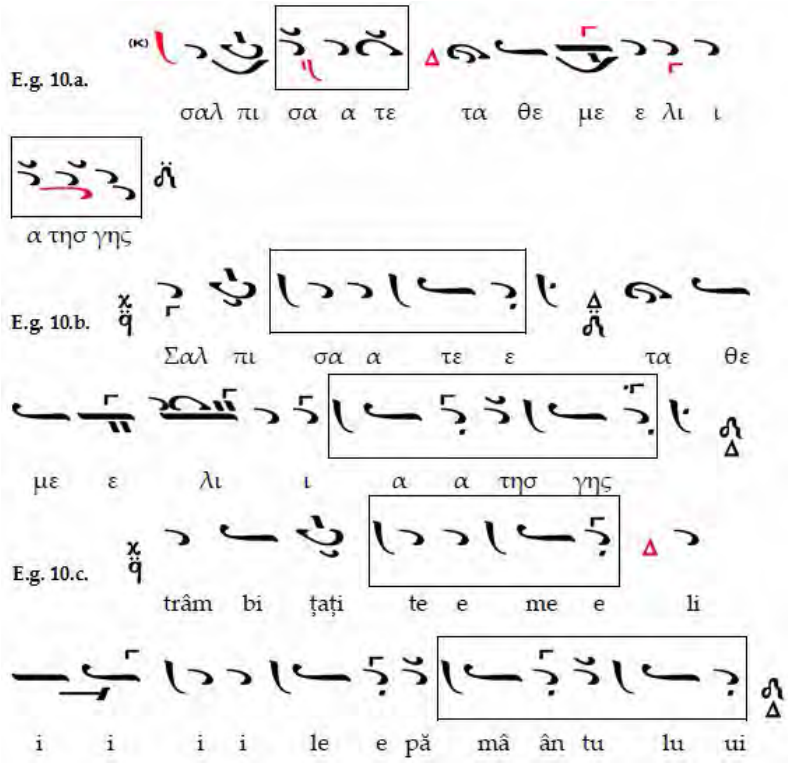


Oligonul cu 2 apli este transcris diferit. În Ex. 9.c., saltul se face de patru trepte sărite, ceea ce sporeşte frumuseţea cântării, faţă de Ex. 9.b. unde se face de trei trepte sărite.

În partea a doua a frazei nr. 9, observăm o potenţare a expresivităţii muzicale la AP. În Ex. 9.c. se divizează primii doi timpi, faţă de Ex. 9.b. unde se divizează doar primul:

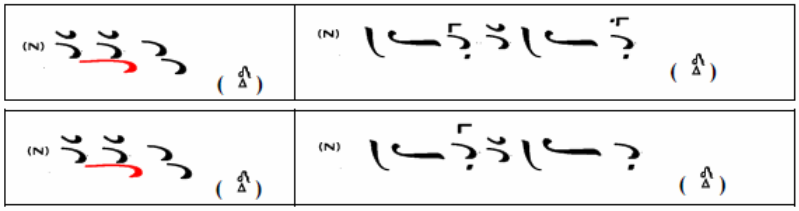


Fraza muzicală 10

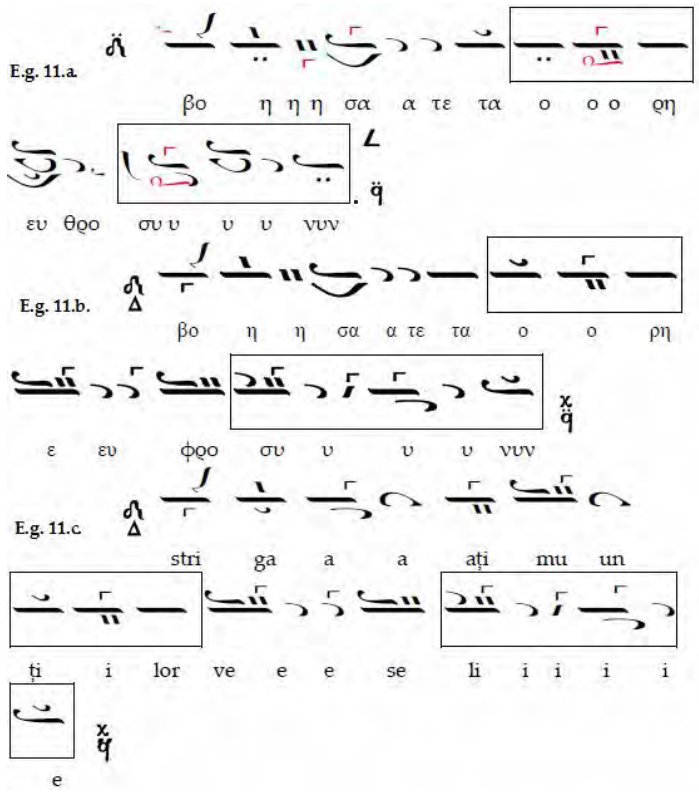


Piasma apare în cuprinsul acestei cântări tot cu o interpretare pe care am identificat-o şi mai sus.

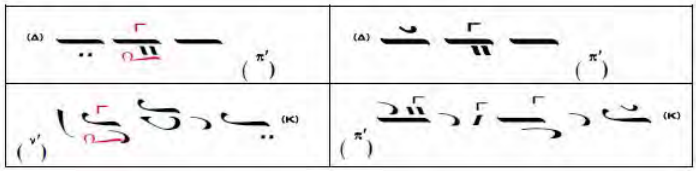
Cei 2 apostrofi însoţiţi de clasmă şi dublul apostrof (apostrofi syndesmi) din final sunt interpretaţi în sistema nouă prin divizare. Interpretarea este identică în cele două texte, în Ex. 10.b. şi în Ex. 10.c.:



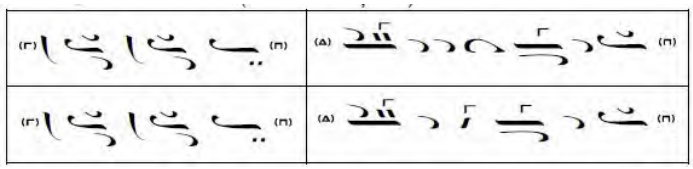
Fraza muzicală 11



Lyghisma apare în două contexte diferite, fiind interpretată la fel atât în Ex. 11.b., cât şi în Ex. 11.c. Prima interpretare o regăsim şi în stihira *Rugăciunile noastre...*, în fraza muzicală 2. A doua interpretare, în care lyghisma este urmată de ison cu 2 apli, realizează formula cadenţială specifică glasului I, stihiraric:

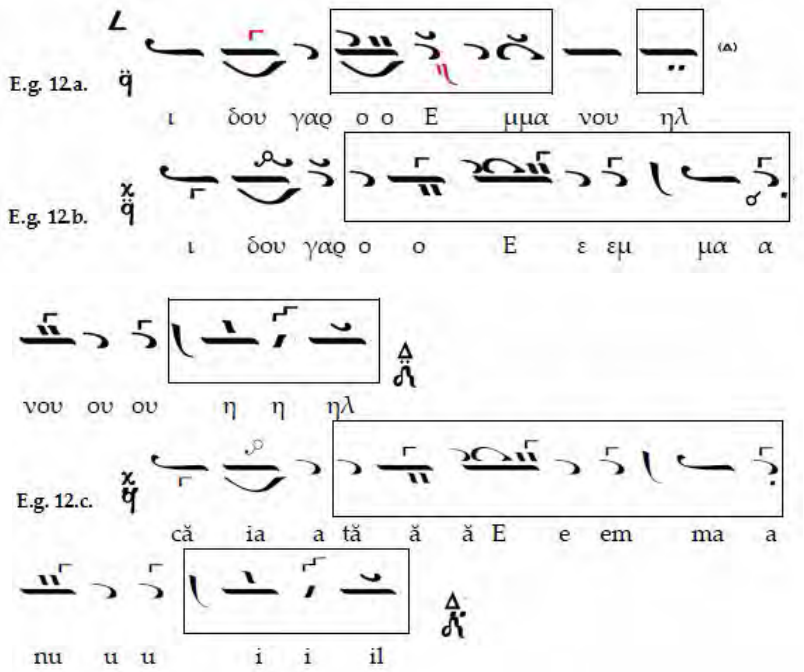


Aceeaşi formulă cadenţială, pe pa sau pe ke, putea fi scrisă şi în alt mod, în sistema veche (vezi Ex. 2.b. şi 2.c.):

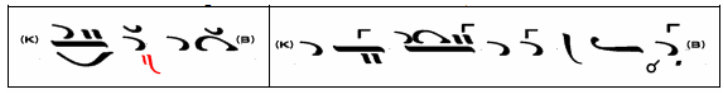


Aceste ultime exemple certifică faptul că, la un moment dat, erau mai multe posibilităţi de a scrie aceeaşi melodie: cu lyghisma sau cu apostrof dedesubtul isonului (cum este cazul formulei cadenţiale discutate). Ar putea fi un motiv pentru care ar fi trebuit o reformă care să simplifice lucrurile, unele neume ajungând într-o relaţie de sinonimie, iar altele având prea multe interpretări. Există un fenomen care apare în muzica psaltică, fiind creat de o anumită stereotipie a muzicii religioase. Cântăreţul, care stăpâneşte bine cântarea, simte nevoia de a ieşi din schema prestabilită şi, din acest motiv, introduce modalităţi proprii de exprimare, adică mici creaţii, melisme, împodobiri, de fiecare dată altfel interpretate. În muzica gregoriană găsim tot mai rar acest fenomen, deoarece polifonia presupune o anumită dinamică, deşi întâlnim şi acolo heterofonii. Muzica bizantină, prin excelenţă fiind o muzică monodică, se axează pe libertatea de expresie.

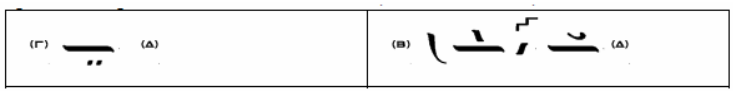
Fraza muzicală 12



Psifistonul şi piasma au următoarea interpretare în Ex. 12.b.:



Interpretarea se păstrează şi în varianta românească, în Ex. 12.c. Oligonul final urmat de doi apli are o interpretare interesantă, primul timp fiind divizat într-un triolet, atât în Ex. 12.b., cât şi în Ex. 12.c.:

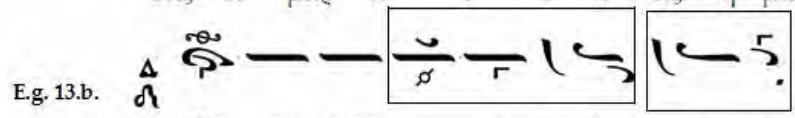


Fraza muzicală 13

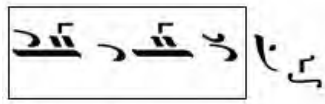
E.g. 13.a

Τας α μαρ τι ι ι ι ας η μων

E.g. 13.b.

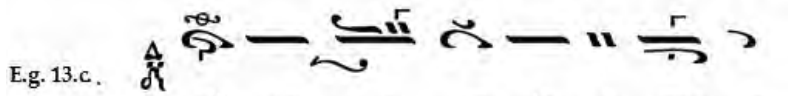


Τας α μαρ τι ι ι α ας

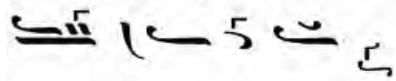


η η μω ων

E.g. 13.c.



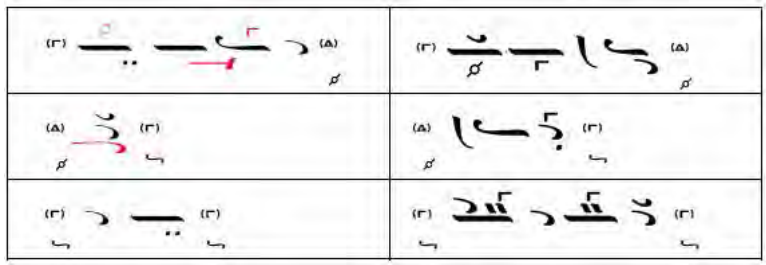
pă ca a te le e noa a



a a a stre

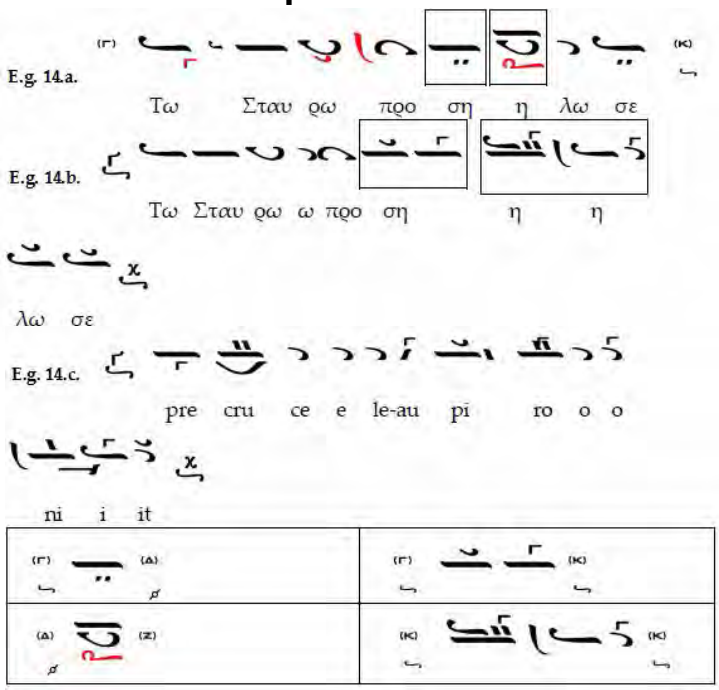
Fraza românească păstrează mărturia pe ga, modulaţia, dar modifică melodia.

În Ex. 13.b. avem următoarele interpretări:



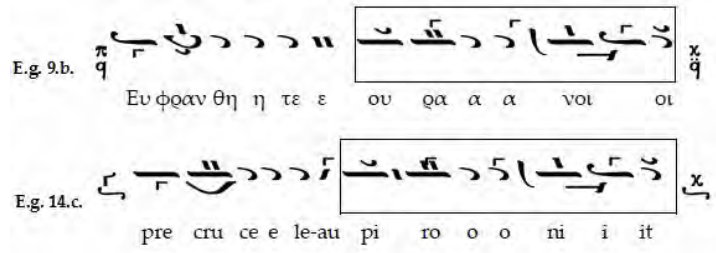
Observăm, mai sus, că oligonul cu doi apli se divizează, fiind interpretat ca un oligon cu clasmă urmat de un oligon cu gorgon, iar omalonul este înlocuit cu varia. În exemplul al doilea, clasma divizează neuma, prin introducerea unui ison. Apostroful aflat înaintea sunetului final face o broderie superioară, iar primul timp de la oligonul cu 2 apli se divide şi el, în cel de al treilea exemplu de mai sus.

Fraza muzicală 14



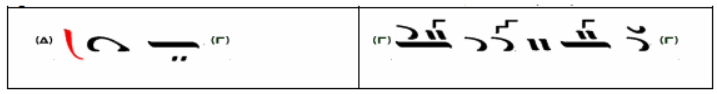
În Ex. 14.b., oligonul cu doi apli se cântă la fel ca în situaţia anterioară din Ex. 13.b. Lyghisma apare interpretată diferit faţă de exemplele anterioare în Ex. 14.b.

Fraza românească este modificată, remarcând semicadenţa pe Ke, asemănătoare cu cea din Ex. 9.b. Este cert că lui Anton Pann i-a plăcut mai mult expresivitatea formulelor create de el şi de aceea a părăsit modelul grecesc:

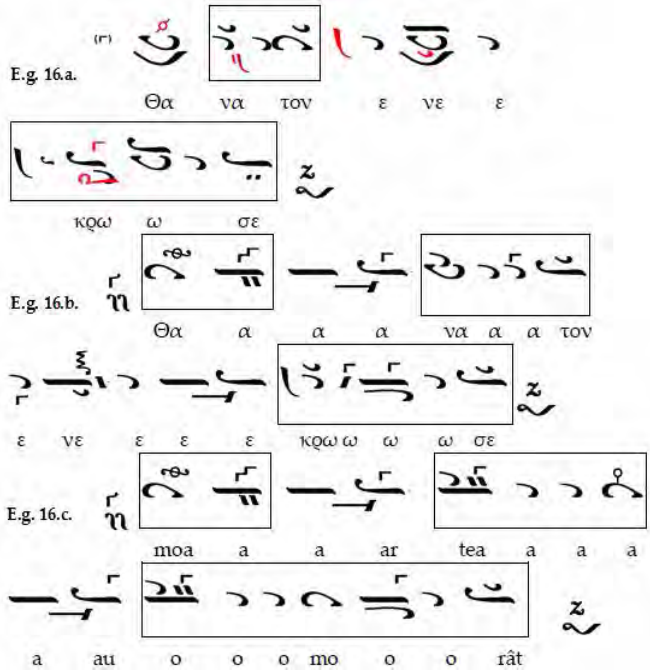


Fraza muzicală 15

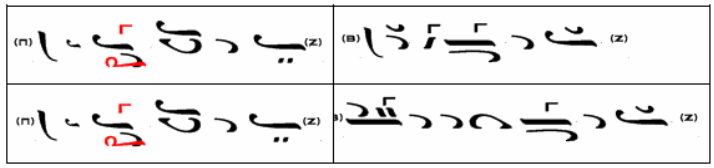
Observăm că, în general, în sistema veche, neuma penultimă urmată de oligon cu doi apli se divizează, la fel ca şi primul timp al oligonului cu apli. Mai jos avem un exemplu interesant, în Ms. gr. 741 (527):



Fraza muzicală 16

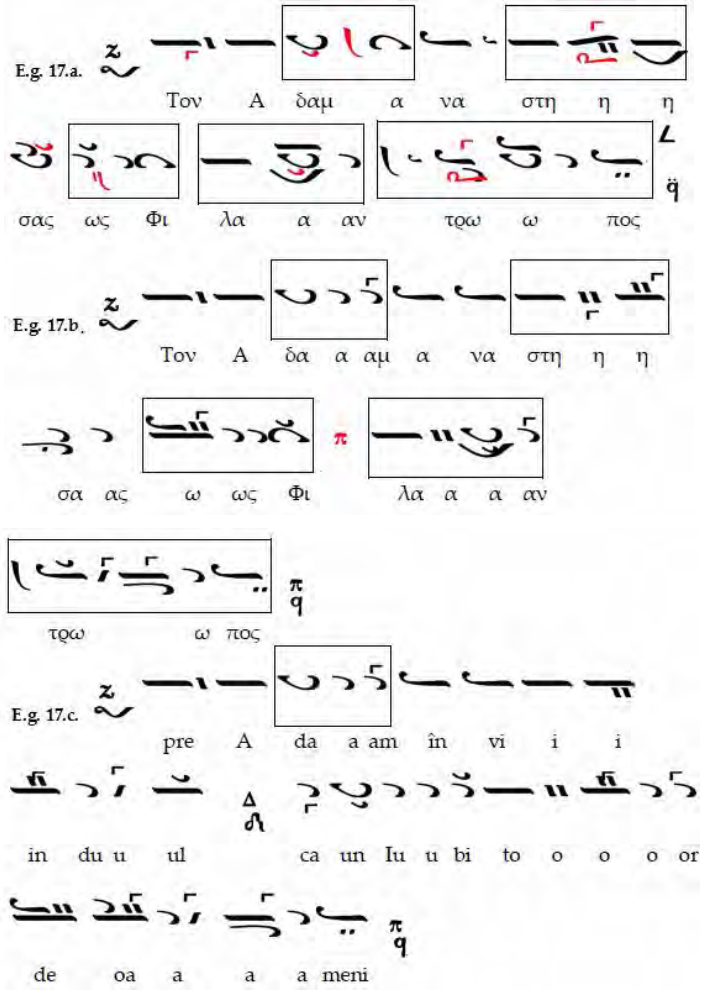


Piasma are o interpretare întâlnită şi în exemplele de mai sus, iar lyghisma, atât în Ex. 16.b., cât şi în Ex. 16.c., face parte dintr-o formulă cadenţială, pe Zo:

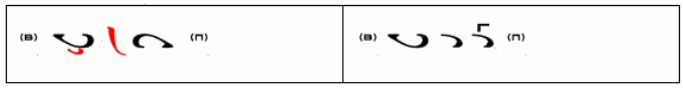


Este interesantă apariţia digorgonului (triolet) la începutul frazei, ştiut fiind că acesta nu se folosea în sistema veche. Bănuim că e posibil ca fraza din Ex. 16.b. să fi fost influenţată de cea românească. Traducerile din sistema veche în cea nouă nu se făceau fidel, iar traducătorii, când traduceau frazele în sistema nouă, realizau, după cum s-a văzut, anumite modificări. Ms. gr. 741 (527) a fost exighisit în 1853-1854, aproximativ în aceeaşi perioadă în care a lucrat şi la Anastasimatarul redactat în limba română de Anton Pann, pe care l-a editat în 1854. Dacă le-a realizat simultan, este posibil să existe şi unele contaminări între Ms. gr. 741 (527) şi *Anastasimatarul* tipărit de Anton Pann.

Fraza muzicală 17

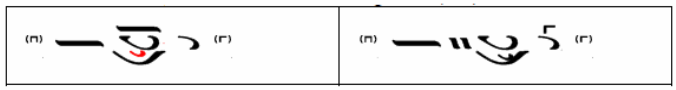


Atunci când în sistema veche întâlnim petasti urmat de varia şi de elafron se interpreta astfel în sistema nouă:

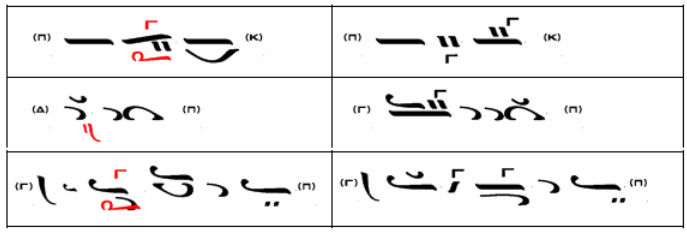


O situaţie similară găsim în Ex. 14.b.

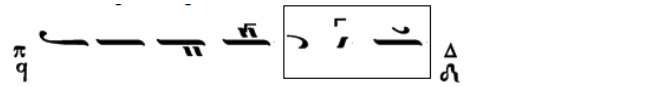
Din cele analizate până acum, am constatat că în muzica veche salturile erau evitate în general, preferându-se mersul treptat. În acest sens mai dăm un exemplu concludent din Ms. gr. 741 (527):



Lyghisma şi piasma au interpretări cunoscute din celelalte exemple, în Ex. 17.b.:



Textul românesc se abate de la manuscrise printr-o formulă cadenţială expresivă pe Di:



Concluzii

Din cele analizate mai sus, concluzionăm că notaţia neumatică de dinainte de 1814 era una „sinoptică", „stenografică", în timp ce noua notaţie este una „exegetică", „analitică".[30] Singura metodă pentru a identifica cum se cânta înainte de reformă este studiul comparat, folosit şi în lingvistică pentru a recrea limbile dispărute: sanscrita, limba indoeuropeană. Despre acest fapt vorbeşte şi Gregorios Stathis, punctând cele cinci elemente principale promovate de noua metodă: „1.Înlocuirea polisilabică a paralaghiei, a solfegierii vechi (*ananes, neanes, nana, aghia, aanes, neheanes, aneanes, neaghie, nenano*) cu monosilabele *pa, vu, ga, di, ke, zo, ni, pa* (care ar corespunde denumirilor: *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*); 2. Măsurarea timpului prin semne mai precise pentru durata sunetelor; 3. Definirea mărimii intervalelor dintre tonuri (mare, mic şi mai mic) şi reglementarea

[30] Vezi în acest sens observaţiile lui Titus Moisescu, în *Al cincilea sistem de notaţie neumatică bizantină. De la diatonism la cromatism*, pp. 32-37.

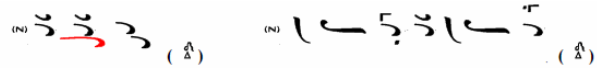
structurii scărilor în toate cele trei genuri – diatonic, cromatic şi enarmonic; 4. Reducerea numărului neumelor şi clarificarea sensului lor; 5. «Analiza» sau «exegeza» tuturor «theseis»-urilor muzicale şi a conţinutului muzical al marilor ipostaze ale chironomiei din vechea notaţie şi transcrierea completă a acestui conţinut metodic în sistemul de notaţie al noii metode."[31] Noua metodă îşi propunea să transcrie exhaustiv scrierea stenografică a vechii metode. Plecând dinspre frazele muzicale ale noii metode spre cele din vechea metodă, putem reconstitui, prin metoda comparativă, muzica de dinainte de 1814.

Studiul acesta îşi propune să aducă puţină lumină în legătură cu procesul de românire a cântărilor bisericeşti. Ce a înţeles Anton Pann prin românire? Până unde se respectă modelul şi ce înţelege Anton Pann prin inovaţie? Analizând complet două stihiri, precum şi alte trei exemple, am constatat mai multe aspecte. Anton Pann delimitează frazele muzicale prin mărturii, caracteristică a „noii sistime". Pentru Ms. gr. 185 – Ms. 198 am indicat mărturia între paranteze acolo unde nu era menţionată, deoarece am încercat să vedem dacă apar cadenţe diferite în exemplele date. Cadenţele sunt aceleaşi cu o singură excepţie: fraza muzicală IV de la stihira *Rugăciunile noastre*...din AP 1854. Dintre semnele hironomice am întâlnit frecvent antichenoma simplă, lyghisma, omalonul, piasma, psifistonul. Regăsim şi alte semne hironomice în Ms. 741 (527), precum kylisma, tromiko etc., care vor face obiectul continuării acestui studiu într-o lucrare amplă.

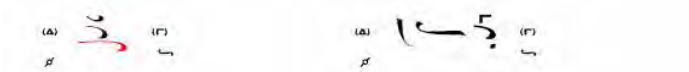
Antichenoma simplă are următoarele transcrieri în sistema nouă:

❖ fraza muzicală 3: înlocuită cu eteronul;

❖ în Ex. 10.b.: nu se transcrie; e posibil, totuşi, să se fi cântat ca o notă échappé, deşi nu se mai scria;



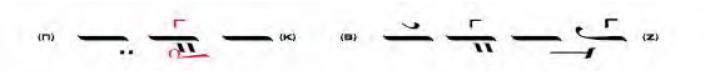
❖ în Ex. 13.b.: nu se transcrie; divizarea care apare e legată de prezenţa clasmei;



[31] Gregorios Th. Stathis, *An Analysis of the Sticheron „Ton ilion krypsanta", de Germanos, Bishop of New Patras. (The Old „Synoptic" and the New „Analytical" Method of Byzantine Notation),* în „Studies in Easter Chant", vol. IV, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, N.Y., 1979, pp. 177-227, apud Titus Moisescu, în *Al cincilea sistem de notaţie neumatică bizantină. De la diatonism la cromatism*, p. 36.

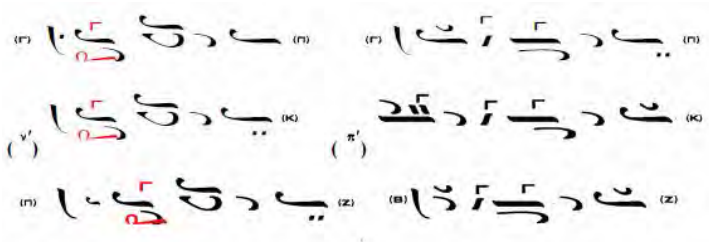
Lyghisma se transcrie astfel:

❖ fraza muzicală 2: înlocuită cu omalonul;



❖ în Ex. 5.b.: scurtează neuma a patra, ca şi cum ar fi o notă échappé;

❖ frazele muzicale 5, 11, 16: lyghisma face o broderie superioară, ca un tremolo, realizând cadenţa finală, specifică glasului I stihiraric, în prima situaţie; semicadenţă, în a doua situaţie; cadenţă imperfectă pe zo, în ultima situaţie:



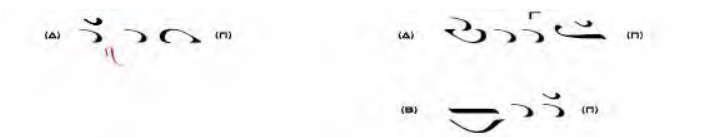
❖ fraza muzicală 11: nu se mai transcrie;

❖ în Ex. 14.b.: divide sunetul;

Omalonul l-am identificat o singură dată, în Ex. 13.b., şi este înlocuit prin varia:

Piasma apare frecvent şi are următoarele transcrieri:

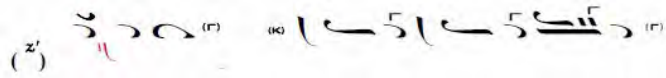
❖ Piasma apare în combinaţia apostrof cu clasmă – apostrof – elafron şi se interpretează printr-un accent creat de sunetul sprijinit pe petasti în Ex. 3.b. sau sprijinit pe psifiston în Ex. 3.c.



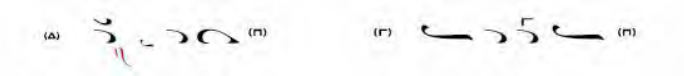
❖ în Ex. 5.b.: face o broderie superioară;

❖ este transcrisă prin divizare în:

❖ în fraza muzicală 6:



❖ în Ex. 8.b.:



❖ în Ex. 9.b.: piasma nu mai are rolul de a accentua neuma, structura menţionată se transcrie prin trei apostrofi:

❖ fraza muzicală 12: combinaţie între broderie superioară şi divizare;

Psifistonul are rolul de a accentua şi este transcris prin neume sprijinite pe oligon:

❖ fraza muzicală **3**:

Uneori, el se transcrie exact, deoarece s-a păstrat şi în sistema nouă:

❖ fraza muzicală 5:

Accentul se poate realiza şi renunţând la psifiston, la începutul frazei muzicale şi înlocuindu-l cu un gorgon (Ms. gr. 741/527). Neuma care începe cu gorgon primeşte accent:

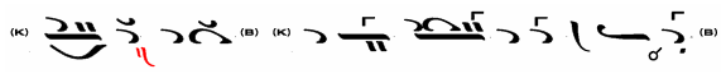
❖ în Ex. 7.b.:

Psifistonul mai este transcris şi prin antichenoma cu un apli, ideea de accent păstrându-se (Ms. gr. 741/527).

❖ în Ex. 8.b.:

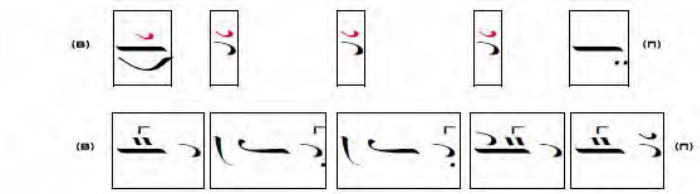
O transcriere interesantă a psifistonului este următoarea:

- în Ex. 12.b.: chentimele fac o broderie superioară.

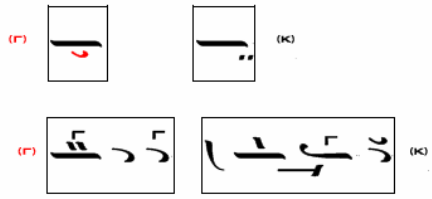


În ceea ce priveşte semnele de durată, am insistat pe clasmă şi apli. Aceste semne de durată însoţesc neumele, indicând broderii superioare sau divizări de sunete:

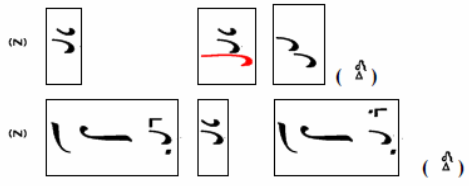
❖ în Ex. 1.b.:



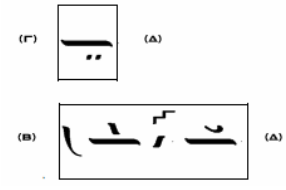
❖ în Ex. 9.b.:



❖ în Ex. 10.b.:



❖ fraza muzicală 12:



În AP 1854, dintr-un total de 17 fraze muzicale, am constatat următoarele: nicio copiere integrală a melodiei din greacă; 9 copieri parţiale ale melodiei din greacă: 8 fraze total schimbate.

Este important să precizăm că nu am găsit copieri integrale ale melodiei. Copierile parţiale se datorează diferenţei de silabe dintre textul grecesc şi cel românesc sau metricii româneşti, care diferă de cea grecească. Aşadar, procesul de românire înseamnă adaptarea muzicii la metrica românească, pe de o parte, şi, pe de altă parte, crearea unei melodii noi, însă rămânând în structura glasului, începând şi terminând cu aceeaşi mărturie. Procentul aproape egal, la care am ajuns, demonstrează încercarea lui Anton Pann de a găsi mereu alte modalităţi de a spori expresivitatea melodiei.

Uniformizarea muzicii de tradiţie bizantină a dus, într-un fel, la pierderea specificului acesteia. Prin eliminarea melismelor, prin introducerea tonurilor şi a semitonurilor, prin conducerea melodiei mai mult prin salturi şi mai puţin prin mers treptat şi glissando, muzica românească de tradiţie bizantină s-a apropiat de sistemul muzicii occidentale. Credem că tendinţa actuală de a cânta foarte melismatic este o replică dată tendinţei de a simplifica această muzică. Uneori se merge până la exagerare cu introducerea melismelor. Cert este că muzica psaltică românească trece printr-o perioadă de căutări. Timpul va limpezi lucrurile, iar o întoarcere în timp ne va ajuta să vedem clar unde am ajuns în acest lanţ al evoluţiei sistemului de notaţie. Nu credem că o reintroducere a semnelor hironomice din sistima veche ar rezolva problema. Este ca şi cum ne-am întoarce la alfabetul chirilic sau la limba română din secolul al XIX-lea sau al XVIII-lea. Teza aceasta susţinută de unii psalţi contemporani nu este realistă, contrazicând evoluţia firească a culturii. Tocmai de aceea, multe semne hironomice au dispărut, pentru că, aşa cum s-a observat mai sus, un singur semn se interpreta în *n* feluri. A fost nevoie să se facă o prezentare analitică a unei notaţii sinoptice, pentru că modul de interpretare era variat, ba chiar diferea de la cântăreţ la cântăreţ. Dintre atâţia psalţi şi compozitori români de muzică de tradiţie bizantină, fiecare cântăreţ îşi poate alege ce anume doreşte să cânte, în funcţie de locul unde se află (biserică sau sală de spectacole), în funcţie de timp (liturgic sau profan). Nu cred că o reformă a gramaticii psaltice ar fi necesară şi actuală, deoarece ea ar contribui mai mult la satisfacerea orgoliului unor psalţi dornici de afirmare prin orice mijloace. Reforma trebuie să se nască din nişte necesităţi concrete, obiective. Nu trebuie reformă de dragul reformei. Este bine să avem cântări variate şi să putem aborda şi alte stiluri muzicale psaltice. Implementarea unei singure viziuni ar reduce libertatea, creativitatea psalţilor, contrazicând însăşi evoluţia fenomenului cultural de natură muzicală. Aici e frumuseţea acestei

muzici psaltice: deşi canoanele ei sunt stricte, cadenţele şi mărturiile impunând o anumită rigiditate, totuşi, înăuntrul frazei, se poate crea în permanenţă o altă melodie şi o nouă interpretare.

„Dacă admiraţia faţă de structurile muzicale vechi (...) este desigur o atitudine firească la diverşi cercetători din epoca modernă şi contemporană, în schimb denigrarea pe baza unor dovezi discutabile a cel puţin două secole de muzică (sec. XVIII-XIX), demonstrează o atitudine nerealistă şi o poziţie arogantă în abordarea raportului vechi-nou, aplicat fenomenului muzical. Apologeţii muzicii bizantine („pure") uită că în cele două secole de aşa-zisă decadenţă s-a născut marea psaltichie românească, la fel de admirată de credincioşi, ca şi aceea din secolele de început al muzicii bisericeşti ortodoxe. Afirmarea unui dispreţ suveran faţa de muzica promovată de Macarie Ieromonahul, de Anton Pann, Dimitrie Suceveanu a avut urmări negative, demobilizând pe cei care ar fi dorit să o studieze şi să publice studii şi articole."[32]

The Evolution of Chant Exegesis in Anton Pann's *Anastasimatarion*

ABSTRACT

This study aims to clarify the process of chant adaptation to the Romanian language. What did Anton Pann understand by adaptation? What are the limits of this pattern and what does Anton Pann see as innovation? To answer these questions, I compare the development of chant exegesis at Anton Pann based on a complete analysis of two stichera and other three examples. More exactly, I compare and contrast three musical sources: 185th - 198th Greek Manuscript, Library of the Romanian Patriarchate, 741st - 527th Greek Manuscript, 1853-1854, BAR, Anton Pann's Romanian Anastasimatarion, 1854. The study finds that, for Anton Pann, this process has the meaning of adapting the music to specific Romanian standards, on the one hand, and creating a new song, which preserves the structure, the beginning and the end, on the other hand. The study also notes Anton Pann's interest in highlighting the expressivity of the song.

[32] Pr. Dr. Florin Bucescu, *Cântarea psaltică în manuscrisele moldoveneşti din sec. XIX. Ghidul manuscriselor psaltice – Moldova, sec. XIX,* vol. I, Editura Artes, Iaşi, 2009, pp. 38-39.

Bibliografie

Barbu-Bucur Sebastian, *Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumănească,* vol. I, *Catavasierul*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981.

Barbu-Bucur Sebastian, *Manuscrise muzicale româneşti la Muntele Athos. Anastasimatarul lui Mihalache Moldovlahul*, studiu achiziţionat de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor, nr. 22 679.

Breazul George, *Patrium Carmen*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1941.

Bucescu Florin, *Cântarea psaltică în manuscrisele moldoveneşti din sec. XIX. Ghidul manuscriselor psaltice-Moldova, sec. XIX,* vol. I, Editura Artes, Iaşi, 2009.

Catrina Constantin, *Ipostaze ale muzicii de tradiţie bizantină din România,* Editura Muzicală, Bucureşti, 2003.

Ciobanu Gheorghe, *Cultura psaltică românească în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea,* în: ,,Muzica", Bucureşti, an XXIII, nr. 3 martie 1973, p. 46; republicat în: *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie,* vol. I, p. 302.

Ciobanu Gheorghe, *Raportul dintre muzica liturgică românească şi muzica bizantină* – comunicare la I. Congresso internazionale di studi di musica bizantina liturgica e orientale, Grottaferatta (Italia), 6-11 maggio 1968; publicată în: *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie,* vol. II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1979.

Fotino Dionisie, *Νέον Ἀναστασιματάριον,* Ms. gr. 185 – Ms. 198, din colecţia psaltică *Livre de musique*, Biblioteca Patriarhiei Române, anul 1809.

Gheorghiţă Nicolae, Διονυσιου Φωτεινου, *Αναστασιματαριον νεον*, Ἐπιμέλια-Πρόλογος-Σχόλια ἀπὸ τὸν Nicolae Gheorghiţă Μουσικολόγο, Ιερᾶ Καλύβη «Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου», Ιερᾶ Σκήτη Ἁγίου Δημητρου-Λάκκου, ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ, 2009.

Ionescu Gheorghe C., *Muzica bizantină în România*, *Dicţionar cronologic,* cu o prefaţă de Academician Virgil Cândea, trad. germană-engleză: Carmen Simina Ionescu; franceză: Magda Bindea, Editura Sagittarius, Bucureşti, 2003.

Macarie Ieromonahul, *Irmologhion sau Catavasieriu musicesc*, Bucureşti, 1823.

Moisescu Titus, *Al cincilea sistem de notaţie neumatică bizantină. De la diatonism la cromatism*, în „Acta Musicae Byzantinae", Centrul de Studii Bizantine Iaşi, vol. III, aprilie, 2001.

Moisescu Titus, *Cântarea monodică bizantină pe teritoriul României. Prolegomene bizantine*, vol. II, *Variante stilistice şi de formă în muzica bisericească*, ed. îngrijită de Constantin Secară, Editura Muzicală, 2003.

Pann Anton, *Anastasimatarul,* editat în Tipografia lui Anton Pann, Bucureşti, 1854.

Pann Anton, *Heruvico-Chenonicar,* Bucuresci, 1846.

Panţiru Grigore, *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1971.

Vasile Vasile, *Istoria muzicii bizantine şi evoluţia ei în spiritualitatea românească*, vol. II, Editura Interprint, Bucureşti, 1997.

ANEXĂ

Fig. 1
ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΦΩΤΕΙΝΟΣ
(1777 - 1821)

Fig. 2
ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΡΙΟΝ ΝΕΟΝ, f. 184r
Ms gr. 185 – Ms. 198 (anul 1809),
Biblioteca Patriarhiei Române

Fig. 3
ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΡΙΟΝ ΝΕΟΝ, f. 1r
Ms. gr. 741 (527), anul 1853-1854, BAR

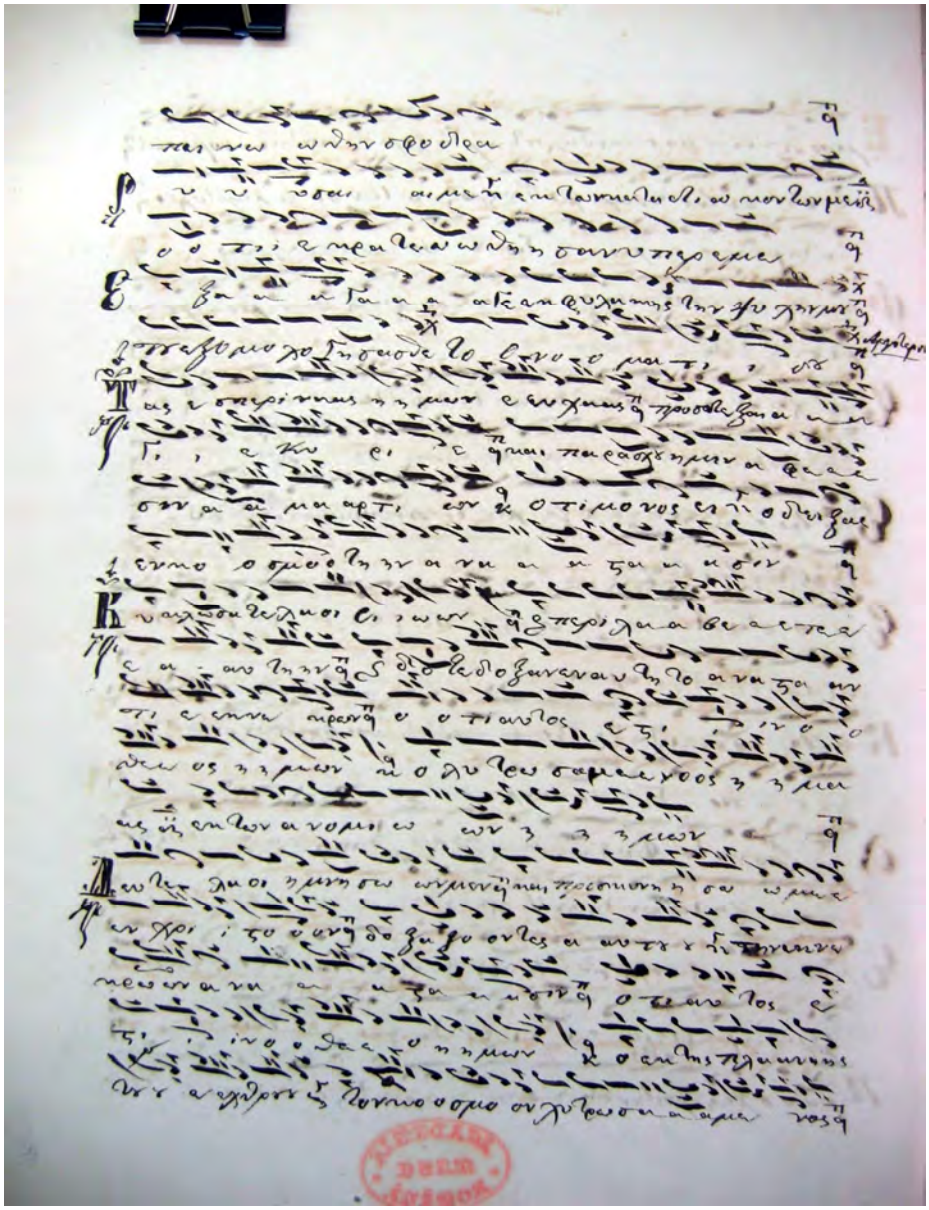


Fig. 4
ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΡΙΟΝ ΝΕΟΝ, f. 2v
Ms. gr. 741 (527), anul 1853-1854
BAR

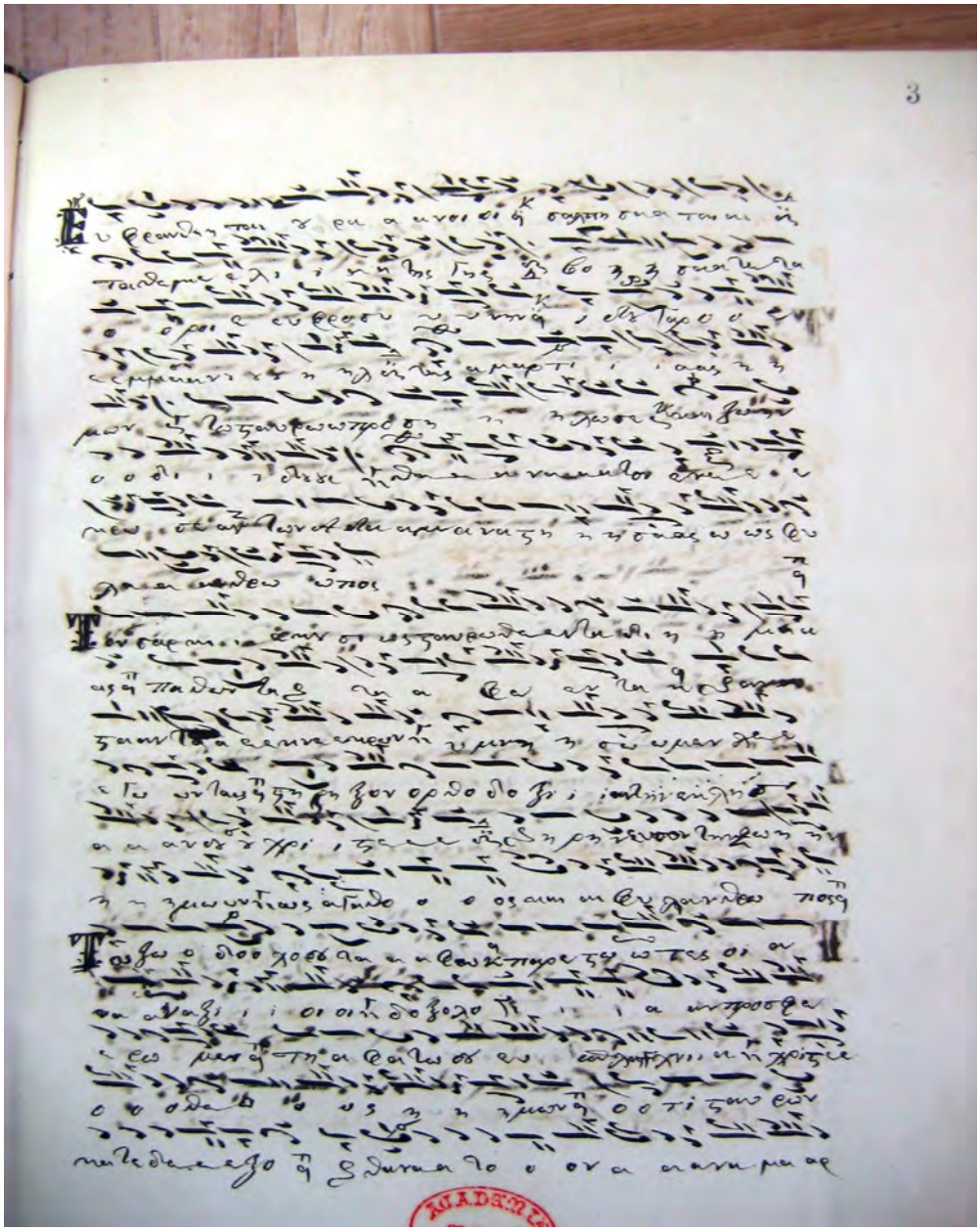
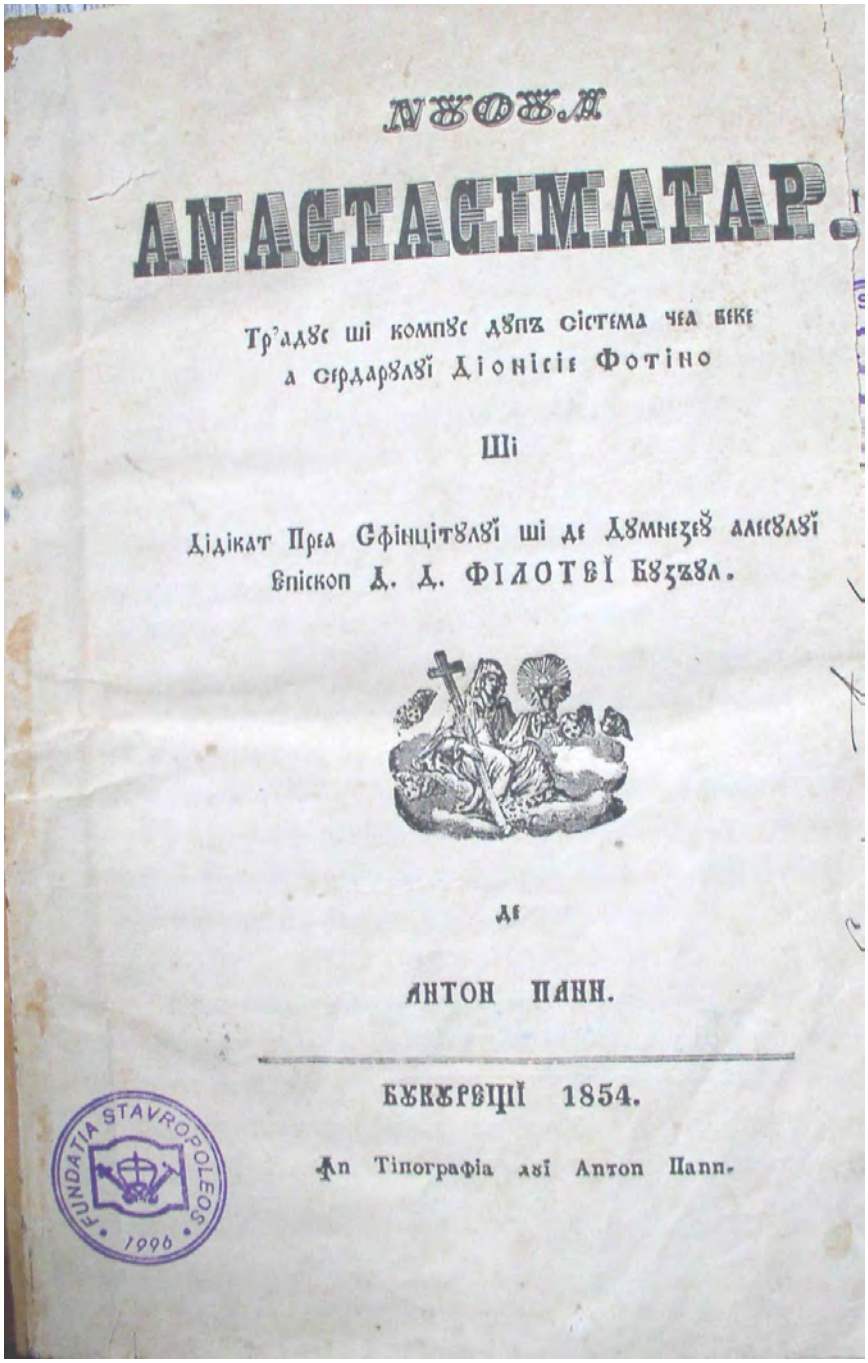


Fig. 5
ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΡΙΟΝ ΝΕΟΝ, f. 3r
Ms. gr. 741 (527), anul 1853-1854, BAR

Fig. 6
ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΡΙΟΝ ΝΕΟΝ, f. 185v
Ms gr. 185 – Ms. 198 (anul 1809),
Biblioteca Patriarhiei Române

Fig. **7**
ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΡΙΟΝ ΝΕΟΝ, f. 186r
Ms gr. 185 – Ms. 198 (anul 1809),
Biblioteca Patriarhiei Române


NOUL

ANASTASIMATAR.

Tr'adze shi kompze dupe sistema cea veke
a serdarului Dionisie Fotino

Shi

Didikat Prea Sfințitului shi de Dumnezeŭ alesului
Episkop D. D. FILOTEI Buzeul.

de

ANTON PANN.

BUKUREȘCI 1854.

Tn Tipografia lui Anton Pann.

FUNDATIA STAVROPOLEOS 1996

Fig. 8
Noul anastasimatar al lui Anton Pann, 1854

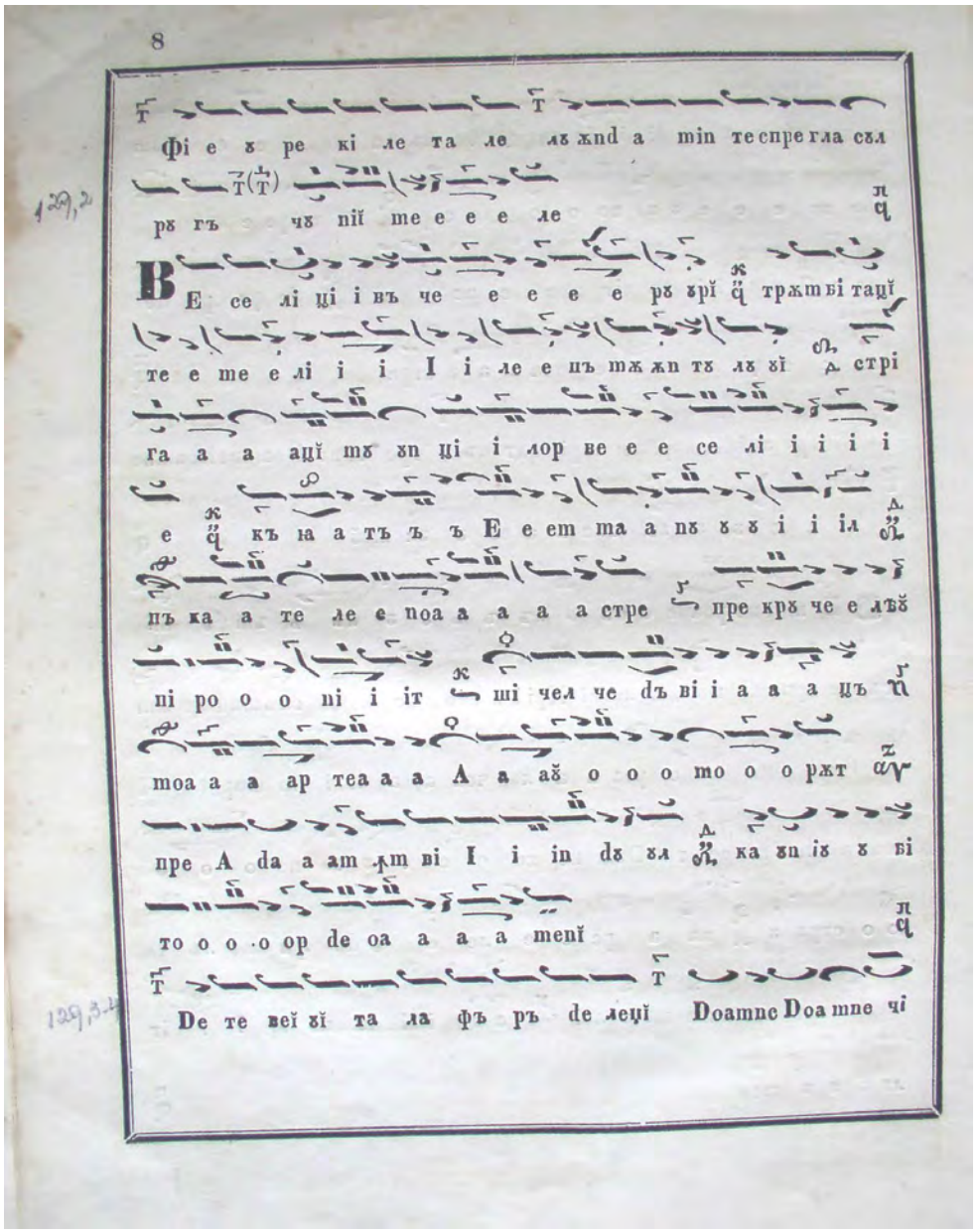


Fig. 9
Noul anastasimatar al lui Anton Pann,
1854, fila 8

©2013 Editura Artes
Str.Horia, nr.7-9, Iaşi, România
Tel.: 0040-232.212.549
Fax: 0040-232.212.551
www.artesiasi.ro
enescu@arteiasi.ro
Tipar digital realizat la tipografia Editurii „Artes”